

**В. А. МИЛОВИДОВ**

**ОТ СЕМИОТИКИ ТЕКСТА  
К СЕМИОТИКЕ ДИСКУРСА**

*Пособие по спецкурсу*



**Москва-Берлин  
2015**

УДК 82.073(075.8)

ББК ШО9я731–1

М60

Рецензент:

*В. И. Тюпа*, заведующий кафедрой исторической и теоретической поэтики Российского государственного гуманитарного университета доктор филологических наук, профессор

**Миловидов, В. А.**

М60 От семиотики текста к семиотике дискурса :  
пособие по спецкурсу / В. А. Миловидов. –  
М.-Берлин: Директ-Медиа, 2015. – 129 с.

ISBN 978-5-4475-5228-2

Рекомендовано Ресурсным Центром Мегапроекта «Развитие образования в России» Института «Открытое общество» (Фонд Сороса) – кафедрой исторической и теоретической поэтики Российского государственного гуманитарного университета – в качестве пособия по спецкурсу для студентов специализации «Литературный текст: проблемы и методы исследования».

Пособие обращено к проблемам методологии и практики анализа художественного текста; рассматриваются важнейшие понятия современной филологии, такие, как текст, произведение, дискурс, внетекстовая реальность, контекст, интертекст и др. Предназначено для студентов, аспирантов и специалистов, занимающихся проблемами анализа и интерпретации литературно-художественного текста.

УДК 82.073(075.8)

ББК ШО9я731–1

ISBN 978-5-4475-5228-2

© Миловидов В. А., текст, 2015

© Издательство «Директ-Медиа», оформление, 2015

## Введение

В последние годы в нашем литературоведении ведется активная работа по «перенастройке» аналитического инструментария: идут поиски новых методологических координат, методик анализа и интерпретации литературно-художественного текста. Переосмыслению и переоценке подвергаются целые области филологического знания. Рушатся старые авторитеты; незаслуженно забытые имена, школы и научные направления становятся для современной науки актуальными.

Более широко, чем прежде, и в ином ключе открывается опыт зарубежного литературоведения с его многочисленными школами, методологиями, направлениями в подходах к анализу литературных фактов.

Все это позволяет по-иному, с учетом современного отечественного и зарубежного опыта обращаться к устоявшимся, традиционным представлениям о том или ином литературном явлении, искать новые, более современные и эффективные средства его анализа и интерпретации.

Вместе с тем открывшиеся перспективы, сама возможность «незашоренным» взглядом посмотреть на материал филологии и на методики его изучения заставляет исследователей обращаться к принципиальным, фундаментальным аспектам филологии как дисциплины. Перед филологами встают вопросы, которые еще два-три десятилетия назад многим казались вполне решенными.

К таким вопросам, ставшим в последнее время крайне актуальными, относится вопрос о специфике филологии как науки/области знания, о ее предмете, об адекватных данному предмету методологиях и методиках исследования, о соответствующем этим методикам и методологиям понятийно-терминологическом аппарате и т. д.

Возьмем, к примеру, вопрос о научности филологического знания. Еще два десятилетия назад сомнений в том, что филология есть наука, не было у большинства отечественных исследователей, работавших в рамках той традиции, которая сложилась в социологическом, ортодоксально-марксистском литературоведении<sup>1</sup>.

Вместе с тем и далекие от данной методологической традиции литературоведы не сомневались в том, что занимаются наукой<sup>2</sup> – по крайней мере, они доказывали это своим стремлением выделить максимально объективную единицу литературного процесса, которую, как это и положено в рамках «нормальной», или «чистой», науки (В. Гейзенберг), можно изучать с применением научных методик – лучше всего тех, что работают и в признанных «точных» дисциплинах. Такой единицей, в частности, в рамках структурно-семiotического подхода, получившего развитие в 60–80-е годы, считался текст.

Несколько позднее исследователи начинают подозревать, что стремление к абсолютной объективности ведет структуралиста лишь к тотальному субъективизму. «Чистые текстуальные знаки, – пишет М. Эпштейн, – выделенные из литературы, наподобие квантов, мельчайших неделимых частиц, – это те же условные проекции критического подхода». Критик же (уточним – филолог структуралистской ориентации), по мысли исследователя, «и определяет значение этих знаков, предварительно очищенных от всяких значений»<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Бушмин А.С. Наука о литературе М., 1980.

<sup>2</sup> См. также: Лотман Ю.М. Литературоведение должно быть наукой // Вопр. лит. 1967. № 1.

<sup>3</sup> Эпштейн М. Диалектика «гипер» в культуре XX века // Новое лит. обозрение. 1995. № 16. С. 35.

Реакцией на субъективизм структуралистских штудий<sup>4</sup> становится постструктурализм, который, кстати, не стал искать более объективные, чем у его предшественников, методы анализа и интерпретации художественных явлений, а, напротив, узаконил субъективность в качестве единственно возможного модуса взаимоотношений исследователя с текстом<sup>5</sup>.

Сомнения исследователей в объективности структуралистской методологии в литературоведении в известной степени обоснованы. Также вполне логично и обоснованно то видоизменение аналитического модуса филологической парадигмы, которое мы наблюдаем в постструктуралистских исследованиях. И вместе с тем у этой обоснованности есть свои границы, и связаны они с самой спецификой филологического исследования и спецификой гуманитарного знания

---

<sup>4</sup> «Постмодернизм (и постструктурализм как форма его авторефлексии. – В.М.) – это уже сознание неизбежности такой ситуации, когда сама критика порождает свой предмет и реальность текста выступает как иллюзорная проекция семиотической власти критика или в принципе любого читателя, производящего «распыление», «осеменение» текстуальных значений» (Там же. С. 36).

<sup>5</sup> Проблема взаимоотношения субъективного и объективного начал в процедурах анализа и интерпретации художественного текста решается разными исследователями далеко не однозначно. Так, существуют попытки «объективировать» субъективность как модус отношения исследователя к тексту, как это делает Р. Барт («...мое «я», – пишет он, – примеривающееся к тексту, само уже есть воплощение множества других текстов, бесконечных или, точнее, утраченных (утративших следы собственного происхождения) кодов... в конечном счете моя субъективность – не более чем всеобщность стереотипов» – Барт Р. S/Z. М., 1994. С. 20–21) или В. Ильин, утверждающий, что в субъективном отношении аналитика к объекту исследования проявляется не столько «личная» его субъективность, сколько «структура субъективности как таковой», то есть вещь сама по себе вполне объективная (Ильин В.В. Теория познания. Введение. Общие принципы. М., 1993. С. 128–138).

вообще – последнее, в отличие от «нормальной» науки, оперирует иным, принципиально отличным от принятого в науке (условно говоря, «точной» науке) инструментарием.

Дифференциация науки и гуманитарного знания, кстати, не была открытием последнего времени. Еще В. Дильтей, проводя различие между науками «о духе» и естествознанием, писал, что в последнем «факты даются извне, при посредстве чувств... меж тем как для наук о духе они непосредственно выступают изнутри, как реальность и как некая живая связь. Природу мы объясняем, а дух мы постигаем»<sup>6</sup>. Иными словами, в отличие от «точных» наук, гуманитарное знание основано преимущественно на постижении-понимании, когда объектом исследования является не нечто внешнее по отношению к познающему субъекту, а сам субъект, «изнутри» которого проступает, проявляется «постигнутая» и постигаемая реальность объекта. В процессе понимания объект (Он) превращается в субъект (Ты), с которым постигающее сознание вступает в диалогические отношения – с тем, чтобы, интериоризировав его, перевести диалог Я – Ты в плоскость диалога с самой собой, в солилоквиум двух Я – именно это Дильтей имеет в виду, когда говорит о «выступающих изнутри» фактах науки о духе<sup>7</sup>. Наука – по определению – долж-

---

<sup>6</sup> Дильтей В. Описательная психология. М., 1924. С. 8.

<sup>7</sup> Ср. с размышлениями М.М. Бахтина о специфике понимания: «Увидеть и понять автора произведения – значит увидеть и понять другое, чужое сознание и его мир, то есть другой субъект («Дш»). При *объяснении* – только одно сознание, один субъект; при *понимании* – два сознания, два субъекта. К объекту не может быть диалогического отношения, поэтому объяснение лишено диалогических моментов (кроме формально-риторического). Понимание всегда в какой-то мере диалогично» (Бахтин М.М. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках: Опыт философского анализа // Бахтин М.М.

на иметь дело с объектами, находящимися вне исследователя, в то время как в гуманитарном знании, если следовать Дильтею, таким объектом должен быть субъект аналитической практики, то есть сам ученый.

И все-таки сомнения, о которых мы писали выше, обоснованы только до известной степени. Ряд филологических субдисциплин мог быть с известными оговорками отнесен к «нормальной» науке, например – дескриптивная лингвистика, имевшая дело с семантикой значения (не исключено, что претензии на научную «нормальность», свойственные формальным методам в литературоведении, к которым генетически восходит структурализм, также опосредованы их тесной связью с лингвистическими методиками исследования). Вместе с тем внедряющееся в филологию представление о конвенциональности значения – благодаря усилиям того же постструктурализма – разрушает и этот, последний оплот объективизма в филологическом знании.

Какова динамика методологической эволюции, осуществляющейся в современной отечественной филологии? Говоря об этой динамике, мы не станем касаться той ветви литературоведения, которая, развиваясь в рамках культурно-исторической школы, перешла от исследования того, как в литературном произведении отражается история – «борьба классов», к исследованию того, как в тех же текстах отражаются национальные и религиозные симпатии и антипатии самих исследователей. В рамках интересующей нас

---

Литературно-критические статьи. М., 1986. С. 481–482). Вопрос, правда, состоит в том, насколько соответствует «Du» реального участника диалога между понимающим и понимаемым сознаниями тому образу «Du», который создает в процессе этого диалога понимающее текст «Ich».

методологической традиции происходит перенос интереса с текста как объекта исследования (точнее – квазиобъекта; причем характеристики «квази» сообщаются тексту не его собственным онтологическим статусом – текст в речезыковой практике есть действительно единственная объективная данность, только «рукописи не горят», все остальное – тленно) на механизмы текстопостроения и рецепции текста и в конечном итоге – на само производящее (и потребляющее) текст лицо, на «человека говорящего и пишущего» и, добавим мы, «человека читающего».

О том, что это так, говорит и переориентация литературоведов на изучение психо-логики «культурной динамики систем текстопорождения»<sup>8</sup>, и особый интерес лингвистов к психологическим и прагматическим аспектам речевой деятельности, и формирующаяся традиция изучения «языковой личности»<sup>9</sup>.

Иными словами, на смену семиотике текста в современной филологии приходит семиотика текстопостроения и рецепции текста (далее – семиотика дискурса), которая призвана изучать, с одной стороны, не только работу лингвистических механизмов текста и не только, с другой стороны, движение и

---

<sup>8</sup> *Тюпа В.И.* Постсимволизм: Теоретические очерки русской поэзии XX века. Самара, 1998. С. 6.

<sup>9</sup> «Именно это внимание к человеку говорящему, широко декларируемое языкознанием последнего десятилетия, и окажется, судя по всему, эстафетной палочкой, которую лингвистика завершающегося века передаст веку грядущему» (*Дымарский М.Я.* Проблемы текстобразования и художественный текст. СПб., 1999. С. 13). В приведенных словах исследователя-лингвиста сомнения вызывают только две вещи: об этом говорят не только языковеды, и говорят не десять, а уже более сорока лет – начиная с Леви-Строса, Лакана, Фуко, Бахтина и Кристевой (см. подробнее: *Гаспаров Б.* В поисках «другого»: Французская и восточноевропейская семиотика на рубеже 1970-х годов // Новое лит. обозрение. М., 1995. № 14. С. 58–60).

структурирование смыслов в сознании исследователя (и, в значительной степени, гипотезируемое, в сознании автора), но, главным образом, 1) смысловые предпосылки и 2) смысловые последствия работы 3) лингвистических механизмов текста, причем в синтезе и динамике всех трех составляющих дискурса как *процесса* текстопостроения и рецепции текста.

Каковы теоретические и практические преимущества данного подхода?

Главное теоретическое преимущество, очевидно, состоит в том, что, анализируя дискурс как процедуру текстопостроения и смыслопорождения, исследователь максимально приближается к реальному предмету своего исследования – искусству, которое, по мысли Л. Толстого, есть прежде всего «одно из средств общения людей между собой»<sup>10</sup>. Но разве исследователь, изучающий структурные особенности текста, занимается не изучением искусства? Разве текст, выходящий из под пера художника, текст, над которым скорбит и радуется, смеется и плачет читатель, не есть произведение искусства? Разве литература состоит не из текстов, а филолог-литературовед, обязанный профессионально изучать литературу, не их, эти тексты, изучает прежде всего и по преимуществу?

На эти вопросы ответить следует положительно. Но положительный ответ не исчерпает всей сферы литературоведения как отрасли искусствознания. Текст лишь одна (пусть и одна из важнейших) составляющая искусства – искусства как «общения людей между собой», а так как общаются через посредничество текстов люди, субъекты литературного процесса, то и специфика искусства как общения зависит не только от того,

---

<sup>10</sup> Толстой А.Н. Что такое искусство? // Толстой А.Н. Литература, искусство. М., 1978. С. 37.

какие культурные и литературные «коды» зафиксированы в тексте, но и от того, какие «декодирующие системы» встроены в сознание каждого из субъектов литературного процесса – писателя, читателя, критика, литературоведа, издателя и т. д. Текст – лишь *сообщение*, на основе которого и разворачивается *общение* данных субъектов литературного процесса.

Семиотика дискурса исходит из очень простого основания. Специалист-филолог имеет дело с уже прочитанным – единожды, дважды, трижды – текстом. Феномен же искусства возникает и реализуется, как правило, не после, а во время прочтения. Читать роман, стихотворение, повесть мы (как ни банально звучит эта фраза) начинаем с начала; читая текст, мы переживаем и «*проживаем*» его – от строфы к строфе, от главы к главе и т. д. – пока не достигнем конца. Конечно, квалифицированный, опытный читатель будет многократно возвращаться к эстетически значимому тексту. Более того, в своем анализе и интерпретации этого текста он будет устанавливать не только хронологические, но и иные (назовем их условно пространственными) связи, будет нарушать предписанный композицией текста порядок чтения и т. д.<sup>11</sup> Но и в этом случае процедуры смыслопорождения будут определяться главным образом хронологическим вектором дискурса (будет только несколько иная хронология), а так как понимание есть *процесс* – психический и интеллектуальный, то *процессуальной* (настроенной на анализ процессов, а не статических фактов-объектов) должна быть и методология анализа и интерпретации искусства.

---

<sup>11</sup> Р. Барт говорит в связи с этим буквально следующее: у «идеального текста... нет начала, он обратим; в него можно вступить через множество входов, ни один из которых нельзя признать главным...» (*Барт Р. S/Z. С. 14*).

Традиционная же филология (структуралистской ориентации) практически не учитывает хронологический модус искусства. Семиотика текста видит в последнем по преимуществу статический объект, все элементы которого в равной степени удалены от субъекта смыслопостроения, а потому в любой момент могут быть актуализированы и привлечены к построению модели. В реальных же процедурах рецепции текста (а именно их, наряду с процессами текстопостроения, изучает семиотика дискурса) одни элементы текста «ближе», другие «дальше» от «человека читающего», одни более, другие менее актуальны для процессов смыслопорождения, одни навсегда остаются в памяти читателя и, как таковые, продолжают свою работу по формированию смыслов уже после того, как текст прочитан и отложен, другие забываются. При этом «забытое» не означает «бесполезное» или «второстепенное». В эстетически значимом тексте любой элемент функционален, просто функции разных элементов текста существенно отличаются друг от друга, а дискурсивная функция «забытого» элемент текста как раз и состоит в том, чтобы он, выполнив свою роль в процессе дискурсивного развертывания текста, уступил место иным элементам, выполняющим другую задачу.

Эти особенности художественного дискурса, кстати, учитываются и самими писателями, и некоторыми теоретиками литературы. Так, теория новеллы, разработанная Э. По, основывается, в частности, на учете хронологического параметра рецепции текста<sup>12</sup>, теоретики романа говорят о таком необходимом атрибуте романной формы, как фрагментарность<sup>13</sup> – оба

---

<sup>12</sup> См., например, работу: *Апенко Е.М.* К вопросу о становлении эстетической теории Э. По // Американская литература. Краснодар, 1979. Кн. 5.

<sup>13</sup> *Тамарченко Н.Д.* Теория литературных родов. Эпика // Лекции в Твери. Тверь, 2000. Вып. 1. С. 41 (в печати).

эти «поэтизма» призваны предупредить и по возможности снять последствия механизма «забывания», играющего существенную роль в процессе чтения и являющегося его органической составляющей<sup>14</sup>.

Но и текстопорождение – тоже процесс, а потому и в его анализе следует применять те же процессуальные методики, которые лежат в границах семиотики дискурса.

Здесь исследователей ждет немало сложностей. Одна из главных – общая для структурализма нелюбовь к психологическим аспектам дискурсивной практики – к тому, что именуется психологией творчества и психологией восприятия. Но смогли же лингвисты преодолеть эту нелюбовь, что нашло свое воплощение в таком продуктивном направлении современного языкознания, как психолингвистика!

Какое отношение эти предварительные суждения имеют к молодым исследователям – студентам, которые будут читать данное пособие по спецкурсу?

Какой бы частной ни казалась тема, раскрываемая студентом в курсовой или дипломной работе, в самой внутренней логике исследования молодого ученого скрытно, имплицитно присутствует и проявляется его самый широкий – методологический – аспект, предполагающий использование присущего ему понятийно-терминологического аппарата, а также отношение к иным (подчас «враждебным») методологиям и филологическим традициям.

---

<sup>14</sup> «...именно вследствие того, что я забываю, я и читаю», – пишет Р. Барт (*Барт Р. S/Z. С. 22*). Филолог – специалист «не забывает». Но возникает вопрос: чем в таком случае он должен заниматься: функционированием искусства в среде филологов или же наиболее общими принципами его бытования, которые, помимо прочего, предполагают работу фактора «забывания», практически не изученного и не изучаемого семиотикой текста?

Поэтому методологическая ориентированность молодого исследователя есть непереносимое условие и терминологической «чистоты» его работы. Опираясь на такие фундаментальные категории поэтики, как «текст», «дискурс», «произведение», «внетекстовые ряды», «контекст», «интертекст», «художественный мир автора», «художественный мир текста», «пространственно-временные отношения», «точка зрения» и т. д., исследователь должен осознавать, в рамках каких представлений о предмете филологического анализа, в рамках какой методологии он находится. Методология системна; разнотемность, эклектизм методологии приводит к нарушению логики исследования, к неразрешимым противоречиям, к чисто техническим и коммуникационным трудностям.

Самоопределение научной дисциплины (субдисциплины) начинается с определения предмета исследования. Таким в рамках специализации «Литературный текст: предметы и методы исследования» является, как следует из ее названия, литературно-художественный текст. Цель настоящего пособия – прояснить категорию текста в современной филологии в ее связях со смежными «макроединицами» поэтики, перечисленными выше, а также в динамике методологических процессов, происходящих сейчас в науке.

Завершается же самоопределение научной субдисциплины автодефиницией. Таковой на данном этапе станет вынесенная в заглавие формула «От семиотики текста к семиотике дискурса», самой своей двойственностью отображающая, как представляется автору, переходный и во многом незавершенный характер современных структурно-семиотических штудий.

## Глава 1. Семиотика текста

### § 1. Текст. Текст как структура

«Текст» (от *textum* – ткань) и «литературно-художественный текст» – основные объекты исследования в рамках методологий, которые развиваются в русле формального подхода (формализм, структурализм, «новая критика», постструктурализм, деконструктивизм и т. д.).

Дифференциация понятий «текст» и «литературно-художественный текст» опосредована не только тем, что наряду с художественными текстами существуют тексты нехудожественные (научные, публицистические и т. д.). Современная культурология считает текстом как словесные, так и несловесные сообщения (ритуал, музыка, кинематограф, живопись, город как архитектурный «текст», составленный градостроителем, ментальность и т. д.). С точки зрения современной философии и филологии «нет ничего вне текста» (Ж. Деррида), а поскольку, как считают современные структуралисты и постструктуралисты, все знание человека о себе и окружающем мире заключено в слове, то можно говорить и о Тексте Культуры (Ю. Лотман), и о Тексте Жизни (Р. Барт).

Поэтому из всего многообразия текстов литературоведы и выделяют литературно-художественный текст – как эстетический феномен и как по преимуществу словесное построение (существуют литературные тексты, где, наряду со словесным рядом, может возникать ряд графический, живописный и даже предметно-изобразительный – тексты В. Блейка, графическая поэзия постмодерна, всевозможные коллажи и т. д.).

Литературно-художественный текст состоит из словесных знаков, которые объединяются в

микротекстовые (от отмеченной ремаркой паузы в тексте драматического произведения как минимального отрезка текста, даже минус-текста, например) и макротекстовые единицы (до мировой литературы в целом в ее полной хронологии и географии).

Являясь центральным элементом литературного процесса, текст, естественно, стал предметом многих и многих определений, которые отражают суть подхода исследователей как к тексту, так и к литературе вообще. Иными словами, определение текста может быть своего рода индикатором методологической ориентированности ученого.

Подобных определений много. Одно из наиболее авторитетных мнений по этому поводу – мнение А.М. Пятигорского, одного из членов тартуско-московской семиотической школы. С точки зрения исследователя, текст есть сообщение, знак, «сигнал»: «Во-первых, текстом будет считаться только сообщение, которое пространственно (т. е. оптически, акустически или каким либо иным способом) зафиксировано. Во-вторых, текстом будет считаться только такое сообщение, пространственная фиксация которого была не случайным явлением, а необходимым средством сознательной передачи этого сообщения его автором или другими лицами. В третьих, предполагается, что текст понятен, т. е. не нуждается в дешифровке, не содержит мешающих его пониманию лингвистических трудностей»<sup>15</sup>.

Классическое для отечественного структурализма определение текста (Ю.М. Лотман) сводится к тому, что текст – система, обладающая тремя параметрами:

1) выразенность, фиксированность в определенных знаках;

---

<sup>15</sup> *Пятигорский А.М.* Некоторые общие замечания относительно рассмотрения текста как разновидности сигнала // Структурно-типологические исследования. М., 1962. С. 145.

2) ограниченность, т. е. противопоставленность всему, не входящему в его состав;

3) структурность, т. е. наличие системы отношений между элементами, составляющими данный текст и определяющими его особенности<sup>16</sup>.

При этом знаковой природой характеризуются не только составляющие текст элементы. Сам текст есть также знак, со своими уровнями означаемого и означающего: «...текст становится знаком, а составляющие текст единицы – слова, которые в языке выступают как самостоятельные знаки, в поэзии (в литературе вообще) становятся элементами знака»<sup>17</sup>. Знаком чего становится текст, а если точнее – какова структура знака, в котором текст является означающим, и что в рамках данного знака будет означаемым? На этот вопрос также существует ответ: художественный текст (означающее) есть модель действительности (означаемое) – так, как понимает (и, понимая, моделирует) эту действительность автор<sup>18</sup>.

---

<sup>16</sup> *Лотман Ю.М.* Структура художественного текста. Л., 1970. С. 67–69. Методология тартуско-московской семиотической школы и в частности Ю.М. Лотмана, явление динамическое, развивающееся и, как показывают современные исследования, не лишенное противоречий (см.: *Козлов А.В.* Структурная семиотика Ю.М. Лотмана как научно-гуманитарная концепция. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. М., 2000. С. 4–5, 11–23). Учитывая это, мы даем обобщенный, а потому, очевидно, не вполне корректный, обзор того, чем является с точки зрения данной методологии текст и связанные с текстом «макroeдиницы» поэтики, комментируя их на основе материала, относящегося к иным научно-гуманитарным системам.

<sup>17</sup> *Лотман Ю.М.* Лекции по структуральной поэтике // Ю.М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. М., 1994. С. 63.

<sup>18</sup> Там же. С. 46.

Структурно-семиотический подход видит в тексте структуру, многоуровневую систему внутритекстовых связей. Системность как принцип организации текста предполагает, что его элементы, находящиеся на различных уровнях структуры (фонологический, лексико-семантический, синтаксический и др. уровни) определенным образом взаимодействуют друг с другом.

Более того, системность и структурность в художественном тексте носят, так сказать, «трансуровневый» характер – разные и различные уровни текста взаимодействуют между собой особым образом, в логике сопоставления<sup>19</sup>. Универсальным принципом структурной организации текста сторонники описываемой исследовательской парадигмы считают «принцип возвращения»<sup>20</sup>.

То, например, как это «трансуровневое» взаимодействие, подчиняющееся принципам сопоставления и «возвращения», происходит на фонологическом и лексико-семантическом уровнях текста, можно видеть в приводимом Ю. Лотманом примере из стихотворения В. Маяковского «Даешь изящную жизнь»:

Даже  
                                  мерин сивый  
                                  желает  
                                  жизни изящной  
                                  и красивой...

Несовместимые по своей семантической наполненности слова «сивый» и «красивой» фонологически, через механизм рифмы, сопоставляются

---

<sup>19</sup> Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста // Лотман Ю.М. О поэтах и поэзии. СПб., 1995. С. 48.

<sup>20</sup> Там же. С. 49.

(со-противопоставляются), «стягиваются» (так же, как и последующие пары «пылко-кобылка», «гриво-гривой»), в силу чего «лошадиная» семантика слов «сивый», «гривой», «кобылка» начинает просвечивать» через семантику «человеческую», насыщенную галантно-романтическими коннотациями: «красивой», «пылко», «гриво»<sup>21</sup>. Механизм семантического «стяжения» определен принципом «возвращения» (в основе своей, нужно сказать, дискурсивным): в движении по тексту читатель, осмыслив прилагательное «красивый» в его основном значении, возвращается к созвучному ему, благодаря рифме, слову «сивый», в результате чего и возникает сложный смысловой комплекс – это красота с оттенками «сивости».

Семантикой («семантическим ореолом») наделены и не связанные непосредственно с лексическим уровнем элементы художественного текста, например метр. Простейший пример: монументальное содержание гомеровского эпоса по-русски могло бы быть передано исключительно шестистопным дактилем (долгий стих), и совершенно неуместным было бы использование для эпических сказаний о героях Элады, допустим, «онегинской» строфы или трехстопного ямба<sup>22</sup>.

«Выпадение» одного элемента текста или замена его на другой элемент вносит изменения во всю систему и в характер ее функционирования.

Анализ текста для представителя структурного подхода и есть изучение его внутренних связей, его структуры; интерпретация текста есть построение его модели, определение принципа его «работы».

---

<sup>21</sup> Там же. С. 70.

<sup>22</sup> С точки зрения Ю.И. Левина, метр «в принципе семантически нейтрален», но «активно коррелирует с планом содержания» (Левин Ю.И. Семантический ореол метра с семиотической точки зрения // Гаспаров М.А. Метр и смысл. М., 1999. С. 291).

Так, французский «неокритик» Жан Пьер Ришар говорит о веере как основополагающем конструктивном принципе (модели) поэтического творчества С. Малларме, отмечая пристрастие поэта к образам фонтана, фейерверка, линий, расходящихся из одной точки и т. д.<sup>23</sup>

## § 2. Текст и произведение

Уже в исследованиях ученых тартуско-московской семиотической школы наблюдается отход от представления о замкнутости, отграниченности текста от всего, что есть не-текст. Одновременно в этих исследованиях выдвигается ряд идей, суть которых сводится к тому, что текст – это далеко не единственный объект, достойный внимания семиотики. Так, А.К. Жолковский и Ю.К. Щеглов говорят о, так сказать, «двойной референциальности» текста как знака, о том, что он, с одной стороны, обращен к «авторской» картине мира (теме текста), а с другой стороны, текст соотносится как с референтом и с «читательским» означаемым: «С семиотической точки зрения естественно рассматривать один и тот же «собственно текст», допускающий разное понимание, как множество омонимичных «текстов в целом», то есть, текстов, у которых совпадает план выражения. Знак, образуемый парой «тема – собственно текст», можно назвать прочтением...»<sup>24</sup>. И ранее, на той же странице: прочтение «зависит от кода, которым пользуется читатель, а код определяется культурным контекстом (историческим, географическим, социальным...)»<sup>25</sup>.

---

<sup>23</sup> *Титов В.М.* История зарубежной литературной критики. М., 1989. С. 164.

<sup>24</sup> *Жолковский А.К., Щеглов Ю.К.* Работы по поэтике выразительности. М., 1996. С. 291.

<sup>25</sup> Там же.

Таким образом, помимо текста, в качестве объектов исследования намечаются еще несколько: читательский код (коды), читательское прочтение (прочтения), которое есть реализация взаимодействия читательского кода и текста, а также культурный контекст, определяющий формирование читательского кода. Фактически исследователи обозначили все составляющие литературного процесса как системы дискурсов, хотя интересует их не логика последнего (не специфика словесного искусства как «общения»), не «способы прочтения», а его результаты – каково оно, «верное» и, очевидно, единственно верное прочтение текста. Отсюда – идея о существовании некоего «среднего» читателя – эта идея, по мысли авторов, гарантирует правильность прочтения «темы» в «тексте» (в семиотическом смысле)<sup>26</sup>, несмотря на то, что данный «средний» читатель – это чистой воды абстракция, способная скорее затемнить, чем прояснить реальные механизмы текстопорождения и текстовосприятия.

Концептуализация описанной А.К. Жолковским и Ю.К. Щегловым схемы проведена Ю.М. Лотманом. «Реальная плоть художественного произведения, – пишет исследователь, – состоит из текста (системы внутритекстовых отношений) в его отношении к вне-текстовой реальности – действительности, литературным нормам, традициям, представлениям»<sup>27</sup>.

---

<sup>26</sup> Там же.

<sup>27</sup> *Лотман Ю.М.* Лекции по структуральной поэтике. С. 213. О том, насколько непросто обстоит дело с проблемой «текст-произведение», говорит и значительное количество разночтений в определении этого понятия. Для Р. Барта, например, произведение «...есть вещественный фрагмент, занимающий определенную часть книжного пространства (например, в библиотеке), а Текст – поле методологических операций» (*Барт Р.* Избранные работы, М., 1989. С. 415). Свой подход к данной дифференциации наметен и в лингвистических работах (см.: *Дымарский М.Я.* Указ. соч.

Здесь, в частности, и проявляется один из моментов внутренней противоречивости идей тартуско-московской школы – в этом своем звучании идея соотнесенности текста с произведением и внетекстовой реальностью противоречит второму тезису данного Ю.М. Лотманом определения того, что есть текст – тезису об ограниченности текста от того, что текстом не является. Решить данное противоречие (в основе его, кстати, лежит упомянутое нами во введении противоречие между научным и гуманитарным познанием, которое определило и методологическую двойственность структурализма в данном его «мягком», функциональном варианте) можно было только посредством эклектических определений-понятий – таких, к которым относится, например, не менее известное определение стихотворного текста, данное Ю.М. Лотманом в «Анализе поэтического текста»: «Стихотворение – сложно организованный смысл»<sup>28</sup>.

Вместе с тем дифференциация текста и произведения как членов бинарной оппозиции крайне продуктивна, поскольку позволяет выйти на важнейшие составляющие дискурсивной

---

С. 48–51). Очевидно, правильнее всего в данном случае исходить из самой семантики слова «произведение», а также из понимания того, *что производится*. Поскольку писатель и читатель создают (производят) прежде всего некие духовные ценности, то произведение, конечно же, есть смысловая структура, сложно организованный смысл.

<sup>28</sup> Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста. С. 48. То, что стихотворный текст может быть «полномочным представителем» любого художественного текста, следует из общей логики исследователя в этой работе. Подобное представление о тексте как смысловой структуре присутствует и в «массовой» филологической литературе. «Художественный текст – сложно построенный смысл», – пишут А.Д. Варганынц и М.Д. Якубовская (*Варганынц А.Д., Якубовская М.Д. Поэтика. Комплексный анализ художественного текста*. М., 1994. С. 6).

практики – процедуры текстопостроения и смыслопорождения.

И это при том, что ни текст, ни произведение как понятия и термины не были структурализмом изобретены. Они широко использовались в рамках иных исследовательских систем. Так, понятие «произведение» широко используется в пределах методологий, которые, начиная с первой половины XIX века, развиваются в рамках биографического, культурно-исторического, психологического, социологического и других подходов, при том, что сам термин «произведение» не выделяется этими методологиями особо и используется как синоним таких понятий, как «творение», «создание», таких терминов, как «роман», «поэма», «стихотворение» и т. д. Если же в рамках данных методологий возникает понятие текста, то последнему отводится роль «словесной реализации сути произведения»<sup>29</sup>, сама же суть произведения (историко-культурная, социально-философская, биографо-психологическая и т. д.), лишь косвенно связанная со словесной реализацией оногo, по мнению представителей данных школ и подходов, может быть подвергнута анализу и интерпретации с минимальным учетом его текстуального, словесного аспекта.

Текст в рамках данной методологической традиции есть лишь функция произведения: возникшее в «творчески отражающем жизнь» авторском сознании целостное и завершенное произведение реализуется, «воплощается» в тексте, а так называемые «художественные особенности», словесно-изобразительные и выразительные средства (собственно текст) призваны более или менее удачно служить этому воплощению.

---

<sup>29</sup> Хализев В.Е. Теория литературы М., 1991. С. 45.

Не составит труда реконструировать данную методологию и ее «работу» с интересующими нас понятиями. Так, воплощая в романе «Поднятая целина» свой взгляд на прогрессивно-исторический характер процессов коллективизации и на ведущую роль в них рабочих-«двадцатипятидесятников», автор прибегает к казачьему фольклору (байки Шукаря о кобыле, купленной у цыган, и о «вустрице») и изображению особого склада казачьей речи для того, чтобы более «реалистично» и «художественно» отобразить свое представление о казачьей деревне, о неугасимом оптимизме народа, который самым складом своей речи, а также шутками и прибаутками выражает веру (свою, писателя и интерпретатора текста) в конечное торжество тех идеалов, за которые борются Давыдов, Нагульников и Разметнов.

В данном случае литературоведческому анализу отводится второстепенная роль по отношению к анализу историческому, социологическому и т. д. Сам же анализ эстетического начала произведения сводится к анализу, скажем, квазилингвистическому: чтобы полнее, художественнее и «галантливей» раскрыть те или иные исторические проблемы, писатель прибегает к таким-то и таким-то тропам: «ярким» метафорам, синекдохам, эпитетам, а порой, и оксюморонам.

Самое интересное же происходит при изменении исторического и идеологического контекста анализа и интерпретации того же произведения (и опосредованных этим контекстом читательских и исследовательских кодов). Если коллективизацию мы станем считать актом насилия над российской деревней, который отбросил ее к феодально-крепостническим временам, а деятельность «двадцатипятидесятников» – агрессией по отношению к веками складывающейся исконно православной общинной

соборности, лежащей в основе исконного же русского крестьянского жизненного уклада, то и результаты анализа «текста» оказываются перечеркнутыми. Или же эти результаты нуждаются в корректировке, так как все метафоры, оксюмороны и хиазмы приобретут вдруг для нас принципиально иной смысл, от балагурства и оптимистических шуток Щукаря начнет веять могилой, а Шолохов, по определению реалист, станет ярчайшим представителем литературы абсурда.

Давно сказано, что в рамках данной методологической традиции текст есть лишь «канал информации» – исторической, социологической, биографической и т. д., а литература оказывается чем угодно – историей идей, полем борьбы философских школ и политических группировок, но только не искусством, не писательством<sup>30</sup>.

Нет, мы не собираемся отказываться от мысли, что в литературном тексте в образной форме воплощаются те или иные идеи, что литература – это форма «общественного сознания»<sup>31</sup>, что в литературно-художественном тексте реализуются и дух эпохи, и думы, и мечты, и чаяния автора, те или иные архетипы и мифологемы, а также сублимированные неврозы и комплексы. Все это, безусловно, присутствует в литературном тексте, в литературном произведении.

---

<sup>30</sup> Подробно о двух тенденциях в литературоведении и их методологической ориентированности см.: *Лотман Ю.М.* Анализ поэтического текста. С. 28–29.

<sup>31</sup> Лучше: «...литература – это интересубъективная жизнь Сознания в формах художественного Письма», – пишет В.И. Тюпа (Указ. соч. С. 6). Единственное, что смущает нас в этой точной формулировке, так это заглавные буквы в словах «сознание» и «письмо», намекающие на возможность трансиндивидуального по своему характеру сознания и трансиндивидуального же письма.

Но в строгом, техническом смысле литературная деятельность – это прежде всего практика текстопостроения, работа с языком как со знаковой, семиотической системой, и именно благодаря своей знаковой природе слово, кстати, и способно воплощать в себе мысли, думы, чаяния, архетипы и т. д., то есть быть письмом как формой интересубъективной жизни сознания.

Чтобы понять реальную логику взаимоотношения текста и произведения, а также специфику процессов текстопостроения и смыслопорождения, необходимо прояснить важнейшие понятия семиотики – понятия значения и смысла.

### § 3. Текст и произведение. Значение и смысл

Текст и произведение соотносятся между собой как система языковых значений и система смыслов (сложно организованный смысл). В чем отличие этих двух систем?

«Значение, – пишет Л.С. Выготский, – не есть сумма всех тех психологических операций, которые стоят за словом. Значение есть нечто более определенное – это внутренняя структура знаковой операции. Это то, что лежит между мыслью и словом. Значение не равно слову, не равно мысли»<sup>32</sup>.

Внутренняя структура знаковой операции (значение, по Выготскому) это отношение означающего к означаемому в структуре знака, причем это отношение можно распространить на все уровни языка – и на фонетический, и на морфологический, и на лексический, и на синтаксический, и на стилистический. Но это же отношение характеризует и «метаязык» словесного

---

<sup>32</sup> *Выготский Л.С.* Проблема сознания // *Собрание сочинений: В 5 т. М., 1982. Т. 1. С. 247.*

искусства: «язык» жанра, стиля, направления, нарративных стратегий и т. д. – это уточнение принципиально для семиотики искусства.

Смысл же, в соответствии с концепцией Г.П. Щедровицкого, «...есть та конфигурация связей и отношений между разными элементами деятельности и коммуникации, которая восстанавливается человеком, понимающим текст сообщения»<sup>33</sup>.

Обратим внимание – и Г.П. Щедровицкий, и Л.С. Выготский пишут о конфигурации (структуре) связей между деятельностью и коммуникацией, между мыслью и словом, иначе, между двумя составляющими знака – означаемым и означающим. Но в первом случае это – значение, во втором – смысл.

В чем же тогда состоят различия между ними?

Значение, сказали бы мы, конвенционально, смысл – окказионален. Значение – узואльное взаимоотношение означаемого и означающего, зафиксированное в уже существующих текстах (мы учим язык не по словарям и грамматическим справочникам, а в процессе речевой практики, то есть в процессе обмена текстами), в словарях, грамматиках и поэтиках. Смысл – окказиональное соотношение означаемого и означающего, формируемое конвенциональным значением и внетекстовыми структурами, осмысливающими значения (парадигматический вектор смыслообразования) и их комбинации в линейном развертывании текста (синтагматический вектор

---

<sup>33</sup> Щедровицкий Г.П. Схема мыследеятельности – системно-структурное строение, смысл и содержание // Щедровицкий Г.П. Избранные труды. М., 1995. С. 562. О том, что волевое, деятельностное усилие реципиента лежит в основе механизмов смыслообразования, говорят и философы: смысл, по Э. Гуссерлю, есть продукт конститутивной деятельности сознания. Подробно об этом см.: Галенков С. И. Сознание как феномен культуры: Автореф. дис. ... д-ра филос. наук. Самара, 1996. С. 17.

смыслообразования). Значение – сфера языка, смысл – речи.

Но не только в этом заключается отличие значения от смысла. В речевой практике значение и смысл – не статичные, зафиксированные раз и навсегда феномены. Они характеризуются известной динамикой, которая, кстати, отражена и в самой семантике терминов. Отсюда – еще одно отличие значения от смысла, которое коренится в дискурсивной направленности обеих процедур, процедур семантизации и смыслообразования (именно дискурсивный анализ, процессуальный по своему характеру, позволяет говорить о направленности семиотических процессов, а также анализировать эту направленность).

Традиционно в работах по семиотике денотативная структура знака обозначается формулой  $ERC$ , где  $E$  – план выражения знака (*expression*),  $C$  – его содержание (*content*), а  $R$  – отношение между планом выражения и планом содержания (*relation*), определяющее как структуру знака, так и специфику знаковой системы.

Вместе с тем, поскольку семантизация и осмысливание есть знаковые процессы, в самом расположении составляющих знака можно и нужно отразить направленность семиозиса. Так, очевидно, что процесс семантизации (фиксации смысла в слове) правильнее было бы изобразить формулой  $CRE$ , которая, кроме всего прочего, отражает и динамику, и направленность знаковой операции: некое смысловое образование ищет выражения в определенных языковых/поэтических формах, в рамках определенных отношений, сложившихся в знаковой системе (от  $C$  через  $R$  к  $E$ ).

Прямо противоположной по направленности представляется процедура осмысливания: определенная форма (словесная, грамматическая, стилистическая,

поэтическая и т. д.) в рамках отношений, предписываемых семиотической системой, воплощается в некий смысловой комплекс. Формула данной семиотической процедуры – *ERC* (от *E* через *R* к *C*).

Формулы семантизации и осмысливания – в отношении своих составляющих – могут быть тождественны. Это происходит в тех случаях, когда значение равно смыслу, когда в смыслообразовании участвует только парадигматический вектор, основывающийся на внеконтекстуальном (условная, гипотетическая ситуация – внеконтекстуальные значения есть только в словарях) значении слова. В реальной же практике смыслообразования значение слова всегда подвергается воздействию контекста (синтагматический вектор).

Поэтому формула смыслообразования, включающая синтагматический вектор, приобретает более сложный вид:

$(1ERC)R_i(2ERC)C_i$ , где *1ERC* – формула смыслообразования, относящаяся к первому из элементов текстовой цепи, *2ERC* – формула смыслообразования второго элемента, *R<sub>i</sub>* – отношение между этими элементами, а *C<sub>i</sub>* – результат смыслообразования, опосредованный взаимодействием парадигматического и синтагматического векторов. При этом элементы *E* и *R* на разных уровнях семиозиса могут относиться и к лексико-семантическому, и к фонологическому, и грамматическому, и к стилистическому планам текстовой структуры, а также к формам жанра, стиля и т. д. – то есть к языку искусства. Логика смыслообразования в этих случаях станет чрезвычайно сложной, но сама формула – в общих своих чертах – неизменной.

В случае, когда результат осмысливания ресемантизируется, описывается словесно, возникает то, что лингвисты называют метасмыслом. Тогда приведенная

выше формула должна быть оснащена еще двумя элементами:  $(1ERC)R_1(2ERC)C_1R_2E_2$ , где  $R_2$  – отношение между смысловым комплексом  $C_1$  и сформулированным (вербализованным) метасмыслом  $E_2$ .

В качестве примера работы механизма смыслообразования возьмем уже приведенный нами выше фрагмент из стихотворения В. Маяковского. В процессе чтения не только осмысливаются семы «сивый» и «красивый» – в их словарном, внеконтекстуальном значении, что делает смысл равным значению (лексикосемантический уровень знака). В процессе линейного развертывания текста фонологический в своей основе механизм рифмы (фонологический уровень знака – механизм смыслообразования, обозначенный на схеме  $R_1$ ) сопрягает осмысливаемые значения-смыслы, причем результат этого сопряжения может быть вербализован – так, как, вслед за Ю.М. Лотманом, сделали мы. При этом ресемантизация (в этом, очевидно, и состоит ее специфика) значительно упрощает подвижную, динамичную структуру ментального образования, возникающего в процессе смыслообразования – цена, которую мысль обязана платить языку за право быть выраженной.

Процесс формирования метасмысла (ресемантизация) демонстрирует важнейшую особенность семиозиса – взаимобратимость значений и смыслов: смысловые структуры находят свое воплощение в формах языка (собственно семиозис), а семантические – в ментальных структурах (ноэзис) с тем, чтобы в конечном итоге быть ресемантизированными в новых текстах (семиозис).

Иными словами, смысл есть ментальное образование, возникающее в результате рефлексии реципиента (строго говоря – и продуцента) по поводу текста в процессе его чтения и написания. Значение же есть

механизм порождения рефлексии, в процессе которой возникают смыслы.

Единицей значения принято считать сему. Сложнее дело обстоит с определением мельчайшей единицы смысла. В лингвистических работах, вслед за Э. Гуссерлем<sup>34</sup> эту единицей называют ноэмой («Ноэма по-гречески – мысль»<sup>35</sup>). Вместе с тем (даже минуя вопрос о сложности определения такого понятия, как мысль – особенно в отношении последней к языку) практика показывает, что результаты смыслообразования не всегда реализуются в мысли, более того, они могут быть не только вербальны, но и превербальны, паравербальны. Разве не является сложным смысловым комплексом описанный еще Аристотелем катарсис? Ведь состояние сострадания и страха проявились в душе зрителя трагедии именно тогда, когда он «восстановил конфигурацию связей между элементами деятельности и коммуникации» (свой жизненный опыт и опыт трагического героя, гибнущего на сцене). Но может ли быть в полной мере «вербализовано» состояние катарсиса, если значительную долю в этом состоянии играет не интеллектуальная составляющая, а эмоциональная, а то и соматическая, связанная с физиологическими реакциями? Очевидно, не может.

Поэтому термины «ноэма», «ноэматика» могут использоваться в описании процессов смыслообразования, но с известными оговорками – теми, что мы привели выше. Поэтому также столь сложны и небезупречны сами попытки этого описания – притом,

---

<sup>34</sup> Гуссерль Э. Ноэзис и ноэма // Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии. М., 1994. С. 75–102. См. также: Васильева О.Ф. Содержание и смысл как онтологические и дидактические категории // Человек играющий: язык, личность, социум. М.; Тверь, 1999. С. 70.

<sup>35</sup> Гуссерль Э. Указ. соч. С. 78.

что без него невозможно в полной мере анализировать дискурсы, факты словесного искусства. Описание ноземы может быть либо метафорическим, либо максимально эксплицированным, что в обоих случаях становится препятствием для процедур формализации, лежащих по определению в основании научного анализа.

Подводя итог, можно сказать, что значение – атрибут текста, смысл – произведения. Но, поскольку в рамках семиозиса осмысливание и семантизация носят взаимнообратимый характер, подобная дифференциация возможна только в операционных целях. Описывая же реальную практику дискурса, уместнее использовать терминологическую пару «текст-произведение».

#### **§ 4. От семиотики текста к семиотике дискурса**

Современная филология все чаще демонстрирует явную неудовлетворенность понятием «текст». С одной стороны, так называемый «лингвистический» анализ текста не дает ответа на многие вопросы, интересующие литературоведа и культуролога. С другой стороны, в рамках «литературоведческого» подхода анализ и интерпретация текста может подменяться анализом и интерпретацией произведения, что вносит принципиальную долю субъективизма: текст, взятый как объект, как совокупность и система языковых значений, «ускользает» от аналитических методик, принятых в литературоведении – текст может открываться аналитику только в процессе чтения, но коль скоро мы вчитываемся в текст, он «исчезает», и перед нами (то есть в нашем сознании) формируется система смыслов и метасмыслов, осмысленный текст, иными словами – произведение.

Поэтому филологическая наука в настоящее время в большей мере интересуется не тем, что такое текст, а

тем, как «работают» продуцент и реципиент текста, то есть динамическими аспектами поэтики текста, самими процедурами текстообразования, «текстуальной практикой».

Именно эти аспекты осмысливаются постструктурализмом, правда, зачастую в терминологическом ключе, «завещанном» семиотикой текста. Текст для Р. Барта – не статичный пассивный объект, а «поле методологических операций», работа по означиванию смыслов и игра, «не структура, а структурообразующий процесс»<sup>36</sup>, не система, которую можно описать в виде модели, а принцип систематизации языкового и речевого материала. Приведем полное определение текста, даваемое Р. Бартом: «В том современном, новейшем значении слова, которое мы стремимся ему придать, Текст принципиально отличается от литературного произведения:

– это не эстетический продукт, а знаковая деятельность;

– это не структура, а структурообразующий процесс;

– это не пассивный объект, а работа и игра;

– это не совокупность замкнутых в себе знаков, наделенная смыслом, который можно восстановить, а пространство, где прочерчены линии смысловых сдвигов...»<sup>37</sup>.

По сути, Барт пишет не о тексте как «связи» (системе, структуре), а о текстопостроении как «связывании» (систематизации, структурировании), то есть о дискурсе как динамическом и диалогическом процессе текстообразования.

В этом принципиальное отличие текста от дискурса.

---

<sup>36</sup> Барт Р. Семиология как приключение // Arbor Mundi. М., 1993. С. 82.

<sup>37</sup> Там же.

Стихия текста, сказали бы мы, преимущественно пространственная, монологическая статика. Как реализуется, в частности, структуралистски понимаемый «принцип возвращения», определяемый Ю.М. Лотманом в качестве важнейшего закона структурной организации текста? Сама возможность «вернуться в тексте» говорит об ослаблении временной координаты его существования и соответственно усилении пространственной. Я (субъект рецепции текста) могу «вернуться», и без труда – когда текст уже прочитан, в любую его точку, осмыслить все механизмы сопоставлений на всех уровнях его структуры. Я могу даже соотнести в данной же логике прочитанный текст с другими «смежными» текстами и построить монументальную модель, предположим, интертекстуального плана (см., например, классические работы К. Тарановского).

Дело только в том, что я предпринимаю эти операции тогда, когда я уже «прожил и пережил» авторское сообщение (сообщение как процесс, а не как результат – как сообщение) в логике диалогического, дискурсивного контакта с автором (или с самой собой, или с языком – если «автор умер»), то есть когда факт «искусства» уже совершился.

Если стихия текста – пространственная монологическая статика, то стихия дискурса – преимущественно темпоральная диалогическая динамика.

Дискурс (от *discourse* – последовательное изложение; беседа, разговор, диалог<sup>38</sup>), с одной стороны, есть

---

<sup>38</sup> Термин *discourse*, используемый постструктуралистским литературоведением, определяется обычно в рамках оппозиции понятий *la langue* (термин постсоциологической структуральной лингвистики, означающий язык как трансиндивидуальную систему языковых элементов, в идеале абстрагированную от индивидуальной речи) и *parole* (язык в его социально-коммуникативной функции). Дискурс

практика текстопостроения, процесс создания, развертывания текста во времени и пространстве; с другой стороны, дискурс – это и процедура осмысливания текста в акте художественной коммуникации, когда текст становится объектом чтения. Взаимодействие означивания и осмысливания как двух нерасчленимых составляющих дискурса осуществляют и «санкционируют» внетекстовые ряды, внетекстовые структуры.

Художественная коммуникация – будь то чтение или письмо – есть процесс, протекающий во времени. Субстратом этого процесса, материалом коммуникации является язык, ее же содержание раскрывается в речи.

С учетом этих вполне очевидных обстоятельств дискурса, в отличие от текста, можно считать речевой структурой, представляющей собой процесс опосредованного авторской интенцией и авторскими внетекстовыми структурами синтагматического развертывания языковой парадигматики, которое осуществляется в соответствии с нормами фонетической, морфологической, семантической, синтаксической, стилистической и т. д. корреляции и, одновременно, стремится к нарушению последних.

Текст же, всецело принадлежа сфера языка, является результатом этого развертывания, результатом «затвердевания» дискурса.

---

(parole, по Э. Бенвенисту), может быть интерпретирован только в его отношении к говорящему, к пространственно-временным характеристикам процесса говорения, к иным переменным, которые характеризуют контекст высказывания (см.: A Dictionary of Cultural and Critical Theory / Ed. M. Payne. Malden (Mass.), 1997. P. 144–145; см. также: *Тюпа В.И.* Указ. соч. С. 11, 147).

## Глава 2. Семиотика дискурса

### § 5. Дискурс как текстопостроение

Дискурс как текстопостроение – знаковая деятельность, в которой одновременно и взаимозависимо протекают процессы семантизации (означивания) и осмысливания. Единство этих процессов опосредуется знаковой природой искусства как текстуальной практики. Семантизация – фиксирование смыслов (означаемого) в означающем, осмысливание – конструирование нового означаемого в процессе синтагматического взаимодействия конвенциональных значений в линейном развертывании текста.

Конвенциональные значения, формирующие семантику текста, импортируются из авторского функционального тезауруса. В то же время писатель, создавая текст-произведение, является не только его автором, но и его первым читателем. Процесс письма (означивания) есть одновременно процесс осмысливания написанного, что, в свою очередь, вносит коррективы как в логику письма (авторская интенция), так и в структуру внетекстовой реальности, составляющих ее смыслов и метасмыслов. Автор, создавая текст-произведение, одновременно формирует, формулирует и уточняет свое понимание мира (свой функциональный тезаурус), свое «слово» о мире.

Авторские внетекстовые структуры (проблема внетекстовых структур – ниже) опосредуют внутреннюю конфигурацию слова как знака, устанавливают авторскую систему значений языковой структуры, возникающей в процессе «затвердевания» речевой практики, «текстуализации» дискурса.

Процедуры семантизации и осмысливания протекают в дискурсе одновременно, и «расчленить» их можно только в оперативных целях, целях наглядности.

Произведение как сложно организованный смысл формируется в процессе создания текста.

Текст как совокупность и система языковых значений создается в процессе семантизации, «вербализации» смыслов.

Дискурс – подвижное взаимодействие и игра осмысливаемых значений и семантизируемых смыслов.

Таким образом, не только текст есть функция произведения, но и произведение становится функцией текста. Их взаимное функционирование в рамках дискурса обеспечивается внетекстовой реальностью, внетекстовыми структурами и опосредовано авторской интенцией, которая в процессе дискурсивной практики может подвергаться изменениям.

## § 6. Дискурс как чтение

Принципиально несущественным представляется закрепленное в обыденном сознании распределение «ролей» в творческом процессе («писатель пописывает, читатель почитывает»). Применительно к практике семантизации-осмысливания этим противопоставлением можно и даже нужно пренебречь. По отношению к механизмам смыслообразования и семантизации смысла читатель и писатель вполне равноправны.

Эта идея давно получила права «гражданства». Мысль И. Анненского: «...само чтение поэта есть уже творчество», – в наше время получила и научное подтверждение: читатель, по мысли М.М. Бахтина, «продолжает творчество»<sup>39</sup> писателя, раскрывая для себя смысл литературно-художественного текста. В своем логическом завершении данная концепция вообще отводит читателю роль создателя художественного произведения на основе текста: только читатель «вещь

---

<sup>39</sup> Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 298.

в себе» (текст) делает «вещью для себя» (произведение). По Ц. Тодорову, эстетическая ценность произведения выявляется лишь «в тот момент, когда произведение вступает в контакт с читателем»<sup>40</sup>.

Поэтому и не существует принципиального различия между процедурами письма и чтения («чтение-письмо» – так именуется этот двуединый процесс практика современного постструктурализма<sup>41</sup>), а если такое различие и делается, то только в операционных целях.

Читатель, осмысливая текстуальные значения через соотнесение их с постоянно видоизменяющейся внетекстовой реальностью и ранее возникшими смыслами, означает их в процессе чтения, создавая собственный вариант текста-произведения, который может быть зафиксирован в читательском сознании, памяти, а также иными средствами, среди которых – переписывание полюбившегося стихотворения в альбом, цитирование в собственном тексте и т. д.

В случае, если читатель является еще и профессиональным писателем, прочитанный «чужой» текст органично входит в его текст собственный («A poet is what he reads» – И. Бродский) – как материал цитации.

При этом процитированное в собственном тексте чужое стихотворение или его семантически значимый отрывок, даже следуя текстуально источнику цитирования, как механизм смыслообразования существенно отличается от него, так как «вписан» в иную синтагматику, продиктованную внетекстовыми структурами реципиента. Обращаясь к Данте (и его творчеству в целом, так как само имя великого флорентийца

---

<sup>40</sup> Тодоров Ц. Поэтика // Структурализм: «за» и «против». М., 1975. С. 107. Уточним: в контакт с читателем вступает не произведение, а текст.

<sup>41</sup> Косиков Г.К. Идеология. Коннотация. Текст (по поводу книги Р. Барта S/Z) // Барт Р. S/Z. С. 290.

«маркирует» присутствие всего корпуса текстов в тексте принимающем), А. Ахматова в известном стихотворении («Муза») предлагает читателю «своего» Данте, свой вариант прочтения его литературных текстов и его жизни, которую также можно понимать как текст. В свою очередь, и читатель, приступая к чтению ахматовского стихотворения, вводит в возникший «диалог» свой вариант Данте – даже в том случае, если (почему бы не представить себе такую ситуацию?) он не знает, кто это такой, и в дискурсе как чтения-письма с его стороны участвует «минус-Данте».

Такая постановка вопроса выводит нас на проблему литературного процесса.

## **§ 7. Литературный процесс как система дискурсов**

Литература состоит из текстов, литературный процесс формируют дискурсы. Узловым моментом литературного процесса является встреча на поле текста – как правило, единственной постоянной величины – двух произведений (авторского и читательского) и двух внетекстовых структур (авторских и читательских). Литературный процесс – функция данной пятичленной конструкции, в ее рамках происходят все модуляции смысла, разворачивается вся динамика литературного процесса.

Минимальный отрезок литературного процесса может быть представлен в виде схемы:

Дискурс А как процедура создания текста-произведения А на основе авторских внетекстовых структур А.

Дискурс В как чтение и осмысливание текста А в его взаимодействии с внетекстовыми структурами В реципиента, формирование читательского текста-произведения В.

Поскольку в литературном процессе узловые эпизоды связаны по меньшей мере с двумя текстами, то в этом случае описанная выше пятичленная конструкция оснащается дополнительными элементами – наряду с классической парой «читатель-писатель» (продуцент и реципиент текста) в «работу и игру» дискурсов включается еще по меньшей мере одна составляющая – второй писатель (писатели), а также те люди, которые вносят свою лепту во взаимодействие разнообразных дискурсов в рамках литературного процесса – переводчики, критики, издатели и т. д. В самом упрощенном (и поэтому отражающем не реальную практику литературного процесса, а лишь его снятую логику), схематизированном виде работу этой конструкции можно представить так:

Дискурс А как создание текста А, происходящее в процессе взаимодействия формирующегося авторского текста-произведения А и авторских внетекстовых структур А.

Дискурс В как чтение и осмысливание текста А в его взаимодействии с внетекстовыми структурами В реципиента, формирование читательского текста-произведения В.

Дискурс С как создание текста С, происходящее в процессе взаимодействия внетекстовых структур В реципиента с текстом-произведением В.

Эта схема описывает гипотетическую ситуацию, когда, скажем, с текстом А работает переводчик, в задачи которого входит максимально точная передача духа и буквы иноязычного текста на родном языке. Даже в этом случае текст А и текст С будут существенно отличаться друг от друга – хотя бы в силу несоотнесенности языковой составляющей внетекстовых рядов.

Какой же сложной станет схема в том случае, если в тексте С будут лишь те или иные «следы» текста А – особенно в реальной практике литературного

процесса, когда продуцент и реципиент текста А вступают в интенсивный творческий диалог, предполагающий и полемику, и развитие традиции, и конфликтные противостояния мировоззренческих и эстетических установок? А если в этот диалог «вторгается» еще и переводчик, и критик, и издатель? А если, ко всему прочему, продуцент и реципиент текста принадлежат к различным хронологическим и культурным ареалам, а характеризующие их внетекстовые структуры находятся в конфликтном противостоянии или вообще разноположены?

Картина усложнится, и многократно. Тексты, произведения, внетекстовые ряды вступят в многогранные и многоступенчатые взаимодействия, проследить и исчерпывающе описать которые будет крайне сложно – как в силу их многочисленности и многообразия, так и в силу проблем с их формализацией и описанием. Но общая логика формирования текста-произведения в рамках дискурса, работы по означиванию-осмысливанию текста-произведения останется, очевидно, такой, как мы попытались показать.

## § 8. Проблема внетекстовых структур. Контекст

Проблема внетекстовых структур – одна из важнейших для семиотики дискурса. Достаточно сказать, что именно внетекстовые структуры определяют способ связи между означаемым и означающим в знаке – главную характеристику семиотической системы.

В современной научной литературе под внетекстовыми рядами, внетекстовыми структурами чаще всего понимают внеположенную тексту реальность, «мир», лежащий за пределами текста<sup>42</sup>.

---

<sup>42</sup> *Веселова Н.А.* Заглавие литературно-художественного текста: онтология и поэтика. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Тверь, 1998. С. 12.

Это верно, но лишь отчасти. За пределами текста действительно лежит мир, но реальное бытие текста как эстетического объекта и объекта аналитической практики открывается лишь в процессе чтения – именно тогда он «соучаствует» в дискурсе, превращаясь из «вещи в себе» в «вещь для меня». Поэтому, говоря о внетекстовых рядах, следует подразумевать под ними «мир», осмысливаемый дискурсантом – будь то писатель, создающий текст, читатель, его осмысливающий, или исследователь, занимающийся его интерпретацией.

Иными словами, проблема внетекстовых структур – это проблема «места, откуда говорят»<sup>43</sup> и, добавили бы мы в той же, бартианской, стилистике, места, «где слушают».

С одной стороны, два эти «места», как было показано выше, в процессе «чтения-письма» могут располагаться в пределах одной личности: в рамках дискурса автор является одновременно и первым читателем своего текста, а читатель, совершая те же процедуры семантизации-осмысливания, также создает

---

<sup>43</sup> Р. Барт: «...ей одной (семиотике. – В.М.) из всех нынешних гуманитарных наук – свойственно задаваться вопросом о своем собственном дискурсе; будучи наукой о языке, различных языках, она не может принимать свой собственный язык как простую данность, как нечто прозрачное, как нейтральное орудие – одним словом как метаязык; пользуясь достижениями психоанализа, она ставит проблему *места, откуда говорят...* для семиологии (по крайней мере так хотелось бы мне) субъект, в том числе и ученый, не бывает *экстерриториален* по отношению к своему дискурсу; иными словами, науке в конечном счете негде укрыться в безопасности, а потому ей приходится признать себя письмом...» (*Барт Р. Семиология как приключение. С. 82*). «Экстерриториальность» ученого – естественная позиция по отношению к объекту исследования в рамках «чистой» науки, но даже в так называемых точных науках дискурсивный элемент – пусть он и не является доминирующим – все же присутствует.

свой вариант дискурса на основе текста, то есть, по сути, также является автором.

С другой стороны, в реальной практике художественной коммуникации авторское и читательское «место» оказываются разными «местами» – иначе не мог бы осуществляться полноценный творческий диалог (в том числе и в рамках, скажем, писательской индивидуальности – создавая текст, писатель «создает» и себя; личность, приступающая к созданию художественного произведения, и личность, завершившая его, не равны друг другу<sup>44</sup>), который всегда связан с приращением эстетического опыта. «Мир» автора и «мир» читателя – это разные, а порой и различные миры, разные внетекстовые структуры, которые могут дифференцироваться как количественно, так и качественно, и данные отличия определяют характер и протекание диалога, в который они вступают на поле текста.

Очевидно, невозможно дать исчерпывающее описание внетекстовых рядов – в том объеме, в котором они участвуют в художественном дискурсе. Здесь пришлось бы учитывать огромное количество фактов, характеризующих авторскую и читательскую индивидуальность – и родовых, относящихся к общечеловеческому «формату» личности, и личностных.

Многие из этих факторов описаны литературоведами: фактически каждая из существовавших и существующих в литературоведении школ и традиций

---

<sup>44</sup> «Не знаю, что я сделал из «Эндимиона», – писал английский поэт Джон Китс о своей первой крупной поэме, – но знаю – именно «Эндимион» сделал из меня поэта» (*Ward A. John Keats: Life and Poetry. London, 1963. P.85*). Концептуализацию этого процесса «самосоздания» мы находим у М.М. Бахтина: «На самом же деле и предмет создается в процессе творчества, создается и сам поэт, и его мировоззрение, и средства выражения» (*Бахтин М.М. Литературно-критические статьи. М., 1986. С. 492*).

прибавляла что-то к тем сведениям о внетекстовых структурах продуцента и реципиента текста, которые нам известны – будь то культурно-историческая школа, писавшая о «расовых», этнических (И. Тэн) составляющих творческой личности, психологическая школа (А. Потебня), давшая представление о том, насколько важно учитывать индивидуально-психологическую окрашенность творческого гения, или социологическое литературоведение, установившее, насколько необходимым является для анализа творчества писателя знание его мировоззренческих позиций, партийной принадлежности и т. д. и т. п.

Вместе с тем этот многообразный и разнородный материал еще далек от полной и исчерпывающей систематизации. Самое же главное – он не увязан в реальными процедурами дискурса, с процедурами формирования текста и произведения.

В качестве же рабочего определения можно принять следующее: внетекстовые ряды, внетекстовые структуры – это осмысливаемая и переживаемая участником дискурса динамическая модель мира и культуры, система смыслов и метасмыслов, структурируемая на основе определенного миропонимания, которая может быть реализована в языке (а также в различных невербальных «языках» – музыке, пластике, рисунке и т. д.) и включает в себя философско-научные, этические, нравственно-эмоциональные, эстетические ценности, понятия, нормы и конвенции.

Подчеркнем еще раз: эти ценности, нормы и конвенции, в свою очередь, также могут быть реализованы в тех или иных специальных языках. К примеру, эстетические представления участника дискурса воплощаются в его жанровых и стилевых «ожиданиях», жанровой и стилевой «памяти»<sup>45</sup>.

---

<sup>45</sup> Изящная формула М.М. Бахтина – «память жанра» – мистифицирует механизм жанровой традиции: жанр как

Таким образом, говоря о внетекстовых рядах, мы обращаемся к понятию контекста – с одним, но очень важным уточнением: контекст как внетекстовая реальность есть система смыслов и метасмыслов, актуальных для дискурсанта. Контекст – принадлежность субъекта дискурса<sup>46</sup>, он по определению субъективен и является, если пользоваться компьютерной терминологией, своего рода «резидентной программой», встроенной в сознание дискурсанта – с той, однако, разницей, что, в отличие от компьютерной программы, эта «программа» находится в процессе постоянного становления и развития.

Текстовая составляющая контекста, так называемый co-text<sup>47</sup> – целые тексты и их фрагменты, в большей или меньшей степени осмысленные («рабочий словарь» дискурсанта), есть лишь один из его компонентов.

---

формально-содержательный канон, как метаязык искусства «памятью» не обладает; память – атрибут субъекта дискурса, внетекстовых структур, в рамках которых осмысленный жанровый канон либо стирается, либо актуализируется в творческом процессе, либо видоизменяется и т. д. «Память о жанре» есть то, что философы называют «структурой-аттрактором», «культурной формой». Становящаяся в процессе текстопостроения жанровая форма есть не что иное, как «калька» со структуры-аттрактора (см.: *Голеников С. И.* Указ. соч. С. 30), которая может в большей или меньшей степени ей соответствовать, а может и опровергать, вступать с ней в полемику. Последнее не отменяет связи отвергаемой формы с формой становящейся. «Память о жанре» – это известные субъекту дискурса формулы жанра и стиля – эти формулы и составляют контекст, через призму которого дискурсанта станет воспринимать новый текст – свой или чужой.

<sup>46</sup> Сходным образом понятие контекста рассматривается в современной лингвистике (см.: *Тогоева С. И.* Психолингвистические проблемы неологии. Тверь, 2000. С. 22–28).

<sup>47</sup> *Макаров М. А.* Коммуникативная структура текста. Тверь, 1990. С. 22.

Лингвистика выделяет следующие типы контекстов: экзистенциальный, ситуативный, психологический и т. д.<sup>48</sup>

Применительно же к литературному процессу под экзистенциальным контекстом можно понимать самые общие параметры соотносимой с текстом-произведением внешней ситуации (например, картину мира и место человека в этом мире). Это – мировоззренческая, структурообразующая компонента контекста.

Ситуативный контекст – более частный, к которому можно отнести, например, параметры конкретного эпизода литературной истории (борьба между романтиками и классицистами во Франции начала XIX века, оппозиция «соцреализм» – «другая проза» в русской литературе 80-х годов XX века и т. д.).

Можно выделить в качестве самостоятельного и психологический контекст, касающийся эмоциональных состояний и взаимоотношений коммуникантов (например, взаимоотношения А. Блока и А. Белого, оказавшие воздействие на их творчество).

Кроме этого, контекст подразумевает наличие «стандартов канала» – это языковая составляющая контекста. Особенности языкового строя, лексико-семантической, синтаксической системы оказывают прямое воздействие на характер художественного творчества. «Поэт – инструмент языка», – писал И. Бродский.

Внетекстовые структуры (контекст) не могут рассматриваться как застывшее, раз и навсегда созданное приложение к тексту-произведению; литературный контекст есть динамическая система: с каждым новым привнесением в «текст культуры» происходит

---

<sup>48</sup> Там же. С. 22–25.

генерация новых смыслов, на основе которых корректируются старые значения-представления; некоторые из последних могут изыматься из контекста, а их место занимать новые и т. д.

В структурном отношении контекст, как он описывается в филологической, в частности лингвистической литературе, организован в виде фреймов, сценариев, схем<sup>49</sup>.

Фрейм (frame англ. – рама) – это ментальная структура, существующая в сознании человека, основанная на вероятностном знании о типических ситуациях, ожиданиях по поводу свойств и отношений реальных объектов.

Применительно к литературному процессу под фреймом можно подразумевать, например, «макрожанровые ожидания» читателя: наш соотечественник, взявший в руки книгу с подзаголовком «роман», справедливо ожидает увидеть под обложкой именно художественное, а не научное сочинение.

Сценарий, как он определяется в лингвистической литературе, содержит стандартную последовательность событий, обусловленных рекуррентной (традиционной, повторяющейся) ситуацией.

Сценарием как структурной составляющей литературного контекста можно считать, например, систему «сюжетно-композиционных», стилевых ожиданий читателя: читая волшебную сказку, где действуют три брата, он ориентируется на ее основные морфологические особенности и воспринимает новое произведение в их контексте, справедливо ожидая, в частности, что «награда» в конечном итоге достанется младшему брату.

В процессе взаимодействия текста-произведения и контекста как составляющей внетекстовых структур од-

---

<sup>49</sup> Там же. С. 23–24.

современно «работает» целый набор фреймов и сценариев, оказывающих воздействие друг на друга.

Контекст, внетекстовые структуры – субъективный компонент дискурса. И хотя в науке есть попытки данный компонент «объективировать» – о них мы писали во введении, попытки эти нельзя считать реализованными – слишком разнообразны и множественны элементы, составляющие внетекстовые структуры, слишком велика их национальная, историческая и индивидуальная вариативность. Но именно эта вариативность и изменчивость обеспечивает возможность существования искусства как способа коммуникации.

И все-таки во внетекстовых структурах можно выделить доминирующие, структурообразующие признаки. Остановимся на некоторых.

Принимаемый во внимание со времен И. Тэна географический компонент внетекстовых рядов редко учитывается в литературоведческих работах, хотя он способен оказывать существенное воздействие на характер художественной коммуникации. Речь идет не только о том, что география (особенности ландшафта, климата и т. д.) определяет те или иные особенности языка<sup>50</sup>. Географические, климатические и прочие составляющие среды формируют особое, специфическое ощущение пространства – это ощущение участвует в

---

<sup>50</sup> «Слово в горских языках, – пишет современный исследователь, – может одновременно характеризовать местоположение объекта по линии близость/дальность и по вертикальной ориентации» (*Яковлева Е.С.* Фрагменты русской языковой картины мира. М., 1994. С. 31). Добиться адекватного (соответствующего духу и букве оригинала) перевода на русский язык текста, написанного на одном из горских языков, чрезвычайно трудно – потери могут быть невосполнимыми. Естественно, что в этом случае перед читателем и переводчиком возникает дополнительная проблема, вносящая в акт коммуникации новую порцию информационных «шумов».

формировании внетекстовых рядов и, в свою очередь, определяет, как их составляющая, процессы смыслообразования и вербализации в рамках дискурса.

Известна оценка романов Л. Толстого, данная английским писателем Дж. Голсуорси – тот считал, что проза русского автора во всей своей широте и масштабности могла появиться только в России с ее непомерными, с точки зрения англичанина, расстояниями, с ее просторами<sup>51</sup>.

Интересна в этой связи «маркированность» пространственно-географической координаты толстовских романов в суждениях Голсуорси – эта маркированность могла появиться только в ощущениях не-русского читателя русских романов; для россиянина эти широта и безмерность являются фоновыми, «нулевыми» компонентами внетекстовых структур. С другой стороны, сами романы автора «Саги о Форсайтах» русским читателем воспринимаются как исключительно «камерные» по своим пространственным характеристикам – здесь описанные выше фоновые компоненты оказываются «маркирующими», а географический компонент хронотопа – маркированным.

Понятно, что национально-характерологические, географические, климатические и прочие составляющие контекста, внетекстовых структур уступают в своей значимости базовым, структурообразующим компонентам, таким, как мировоззрение. Но и они способны создавать «шумы» в каналах художественной коммуникации (мы не говорим о том, положительным или отрицательным фактором будет наличие этих «шумов» – сами эти «шумы» могут нести в себе эстетический эффект, становиться механизмами смыслообразования<sup>52</sup>).

---

<sup>51</sup> См.: *Мотылева Т.А.* «Война и мир» за рубежом. М., 1978. С. 209.

<sup>52</sup> О том, что «шумы» в каналах художественной коммуникации «несут» эстетическую нагрузку, пишет Р. Барт: «Таким образом, в

Эстетические составляющие внетекстовых структур – стилевые, жанровые и прочие конвенции, установки и ожидания участников дискурса – подробно описываются в научной литературе, посвященной межкультурным и межлитературным взаимодействиям, поэтому мы не будем останавливаться на них подробно<sup>53</sup>.

Вместе с тем одним из самых очевидных и актуальных (и одним из самых важных – литература есть словесное искусство по преимуществу) компонентов внетекстовых структур является, несомненно, язык. Языковая составляющая внетекстовых структур должна приниматься во внимание в первую очередь там, где речь идет о «макросистемах» литературного процесса – о межнациональных литературных связях. Именно здесь языковой барьер создает наиболее мощные «шумы» в информационных каналах, осуществляющих художественную коммуникацию.

Язык опосредует «тип» национального характера, точнее, дает единственно возможный инструмент его воплощения в рамках текста – и особенно убедительно говорят об этом не теоретики культуры, а ее практики,

---

противоположность идеальной, чистой коммуникации (имеющей, например, место в формализованных науках), письмо-чтение выводит на сцену некий «шум», более того, оно само является *письмом этого шума* (курсив мой. – В.М.), письмом «загрязненной» коммуникации...» (*Барт Р. S/Z*. С. 152). И далее: «...все разновидности литературы представляют собой не что иное, как искусства «шума» (Там же. С. 165). В этой же своей работе исследователь именуется литературу «умышленной какографией» (Там же. С. 19). С данной точки зрения только единственный вид «шума» может противодействовать чистоте художественной коммуникации – «шум», возникающий в процессе перевода текста с одного языка на другой.

<sup>53</sup> См., в частности, нашу статью «Поэтика литературного скандала» в сборнике «Проблемы и методы исследования литературного текста» (Тверь, 1997. С. 96–100).

те, кому приходится сталкиваться с феноменом языковой «непроходимости». Например, И. Бродский, который, как и В. Набоков, стал воплощением двух – русскоязычной и англоязычной – литературных традиций, ощущает это очень ясно, когда, сопоставляя русский и английский языки, говорит, что видит в первом «язык, главная сила которого заключена не в главном, а в придаточном предложении... Это не ваш (обращается он к американскому читателю. – В.М.) аналитический язык «или/или» (either/or), это – язык «хотя» (although). Как размениваемый банкнот, каждое утверждение в этом языке вырастает в свою противоположность, и ничто так не любит этот синтаксис передавать, как сомнение и самоуничижение»<sup>54</sup>.

Причем как перевод, так и работа с оригинальным текстом для иноязычного исследователя – это в равной степени паллиатив, вносящий солидную порцию информативных шумов и воздействующий на характер избирательности в работе с объектом исследования. Переводу подлежат не слова, а смыслы, а они – субъективно-личностны, связаны не только с рациональной, но и с эмоциональной сферами, а потому неотделимы от «органики» – от стихии индивидуального и национального бытия и сознания. Гипотетический идеальный английский перевод первого стиха «Слова о полку Игореве» (даем опять же гипотетический русский подстрочник): «Вот и скрылась уж ты за Британским проливом, английская земля», – был бы уже не русским «Словом», а английским, то есть не «Словом» вовсе. «Органическая» наполненность смыслов препятствует адекватному восприятию оригинального текста – чтение стихов сродни созданию стихов, а на чужом языке, если верить классику, писать стихи нельзя.

---

<sup>54</sup> *Brodsky J. Less Than One. London, 1987. P. 160.*

Поэтому в процессе столкновения двух языковых (и шире – ментальных) систем дискурс и все его составляющие будут подвергаться известной регламентации<sup>55</sup>.

Вместе с тем в литературно-художественном тексте язык – это не просто инструмент, оперируя которым читатель, писатель или аналитик «вскрывает» содержание художественного произведения; в тексте зафиксирована «языковая» картина мира, а потому взаимодействие разноязычных литературных дискурсов одновременно есть взаимодействие различных по своей онтологии языковых картин мира, разных мировоззренческих позиций<sup>56</sup>.

В XX веке, начиная с 40-х годов, когда возникает теория лингвистической относительности Сэпира-Уорфа (*linguistic relativity theory*, у нас именуемая почему-то теорией лингвистической дополнительности – не от нелюбви ли нашей ко всяческому релятивизму?),

---

<sup>55</sup> Н.И. Жинкин вводит понятие «универсального предметного кода» (УПК), который, по мнению исследователя, и является «гарантом» переводимости смыслов с одного языка на другой: «Принимающий речь образует ее через Универсальный Предметный Код в модель отрезка действительности. В высказывании обнаруживается предмет речи. Он же может быть раскрыт на разных языках и в разных словах» (*Жинкин Н.И. Речь как проводник информации. М., 1982. С. 80 и след.*). См. также: *Новиков А.И. Семантика текста и ее формализация. М., 1982. С. 39,102.*

На наш взгляд, УПК, как он описывается исследователем, может без сбоев «работать» при переводе нехудожественного текста. В нашем случае, когда процедуры осмысливания и семантизации неразрывно связаны с неформализуемыми элементами внетекстовых структур, а «канал» в процессе художественной коммуникации может также играть роль «сообщения», безупречная работа УПК потребовала бы обширного комментирования, что разрушило бы художественный текст, который обязан быть самодостаточным.

<sup>56</sup> «Разные языки, – писал Вильгельм фон Гумбольдт, – это не различные обозначения одного и того же предмета, а разные видения его...» (*Гумбольдт В. Избранные труды по языкознанию. М., 1984. С. 9.*)

идея зависимости картины мира, а следовательно, и произведения-текста как художественного воплощения этой картины от наличных языковых средств получает все больше сторонников: «Мы всегда мыслим по той схеме, которая подсказывается принимаемым языком. Если мы говорим на одном языке, то имеем одну картину мира, одно видение мира, если мы принимаем другой язык, то изменяется сама модель, картина мира»<sup>57</sup>, — пишет один из современных исследователей этой проблемы.

Какие модуляции смыслов происходят при столкновении на поле текста различных языковых картин мира? Какова типология этих процессов смыслообразования, их общая и частная логика? Насколько «полноценен» диалог между продуцентом и реципиентом текста при несовпадении (частичном или полном) этих картин и какие приращения (утраты) эстетического опыта могут быть порождены этим несовпадением?

Таковы только некоторые из вопросов, стоящих перед семиотикой дискурса как филологической субдисциплиной, и решать эти вопросы (или по меньшей мере иметь их в виду) крайне необходимо при конкретных опытах анализа художественного текста и литературного процесса в целом.

Несовпадение языковых картин мира как важнейших составляющих авторских и читательских внетекстовых структур порождает «шумы» в диалоге автора и читателя. Причем «шумы» эти могут быть столь интенсивны, что деформации подвергается не только «сообщение», но и канал информации, неадекватный сообщению и структуре внетекстовых рядов.

В своих крайних проявлениях это несовпадение будет принципиальным — не количественным, а

---

<sup>57</sup> *Смирнов В.А.* Логические методы анализа научного знания. М., 1987. С. 129.

качественным, что приведет к конфликтному противостоянию текста, произведения (произведений) и контекста (контекстов), к разрушению дискурса.

Представим гипотетическую ситуацию литературных контактов, в которых участвуют один из индоевропейских языков и, допустим, описанный Сепиром и Уорфом язык Хопи, где, кроме всего прочего, отсутствует система видовременных форм глагола<sup>58</sup>. Какими средствами будет передаваться зафиксированная в этом языке картина мира на язык современного европейца? Как сможет переводчик с Хопи, пользуясь наличными средствами, допустим, английского или русского языков, одну из базовых характеристик которых составляет развитая и разветвленная парадигма видовременных форм глагола (отражающая представления о времени и соответственно о временном развертывании мира, об истории как одном из важнейших параметров существования европейца), перевести текст, написанный индейским автором?

То, то культура Хопи не оставила достаточно внятных письменных памятников, не снимает проблемы – и в культуре индоевропейских языков мы сталкиваемся время от времени с описанной выше дилеммой, с данным конфликтом, поскольку он не обязательно связан со столкновением разных языков. Язык – формально – может быть один и тот же; суть проблемы – в различиях языковой картины мира, различиях экзистенциальных контекстов, реализованных в языковой практике, поскольку две составляющие этого контекста – язык и мышление – принципиально нерасчленимы.

---

<sup>58</sup> *Wort B. An American Indian Model of the Universe // The Philosophy of Time. New York, 1967. P. 378.*

## § 9. Текст и контекст: поэтика профанации

Приведем крайний пример, демонстрирующий как последний случай, так и описанные выше процессы.

Можно предположить, что ненависть, которую питали к Христу фарисеи и книжники – как это описано в Евангелии от Иоанна, имела под собой и филологическую подоплеку. Восьмая глава текста, составленного учеником Иисуса, являет пример того, как дискурс разрушает коммуникативную составляющую текста в ее грамматическом аспекте (видо-временные формы глагола, согласование глагольных времен). Отвечая на провокационные вопросы фарисеев: «Тебе нет еще и пятидесяти лет, – и Ты видел Авраама?» (Иоанн, 8;57), – Христос заявляет: «...прежде нежели был Авраам, Я *есмь*» (Иоанн, 8,58; курсив мой. – В.М.). Могли ли грамотеи-книжники иначе отреагировать на подобное нарушение правил грамматики: «Тогда взяли камень, чтобы бросить на него» (Иоанн, 8;58)?

Христос у Иоанна ясно представляет, что та картина мира, которая открыта ему и его ученикам, принципиально отличается от общепринятой, от обыденной, которой руководствуются книжники. Не каждый может «вместить» Его слово (Иоанн, 8,37; 16,12), точнее, не каждое слово способно «вместить» его, христову, картину мира. (Русский канонический текст в целом передает и смысл оригинала, и его грамматический дефект – нарушение правила согласования времен, хотя делает это не теми же средствами, которыми пользовался Иоанн: в греческом оригинале – не простое прошедшее в придаточном предложении, но сложное дополнение с инфинитивом.) В этом – одна из проблем, стоящих перед Иисусом, причем проблема чисто семиотическая: явившийся в мир, чтобы нести ему истину (означаемое), он не способен найти слово (означающее), этой истине адекватное. Такого слова – прямого, полновесного – в языке людей нет.

Именно об этом пишет Дм. Мережковский в «Иисусе неизвестном»: «Знает-помнит все, что было и будет, но людям не может сказать; мучается мукой вечной немоты, несообщимости»<sup>59</sup>.

«Нажал – и сломал» – это и о Христе, как он представлен в восьмой главе у Иоанна. Но, сломав слово, он спас от профанирования то, что в слово пытался вместить.

Выход, найденный мессией из этой чисто лингвистической проблемы, – обращение к жанру притчи, суггестивный, опосредованный способ коммуникации: «Потому говорю им притчами, – это он о непосвященных, – что они видя не видят, и слыша не слышат, и не разумеют» (Матфей, 13; 13).

В чем особенности экзистенциального контекста, который пытается вербализовать Христос?

Современные толкования раннего христианства и особенно его интерпретации у Иоанна связывают учение Иисуса с традициями мистицизма, с эзотерической традицией<sup>60</sup>.

Картина мира, актуализируемая в рамках данной традиции, принципиально отличается от обыденной, или так называемой «научной», картины мира, которую рисует до-эйнштейновская наука и которая реализуется в наличных, логико-дискурсивных, языковых моделях.

Суть этой картины, опираясь на многочисленные труды древних и современных мистиков, описал в свое время Б. Рассел. Далекий от практики мистицизма великий ученый и философ, нисколько не сочувствуя адептам оккультного знания и предмету их увлечений, был смущен тем, что среди мистиков находил столь большое количество людей, чей интеллект вызывал

---

<sup>59</sup> Мережковский Д. Иисус неизвестный // Домашнее чтение. 1997. № 9 (117). С. 6.

<sup>60</sup> Успенский П.Д. Новая модель вселенной. СПб., 1993. С. 162–220.

всеобщее восхищение, людей, достойных уважения и безупречных в отношении честности и порядочности. Еще в 20-е годы Рассел специально обратился к этому вопросу и, проработав значительный объем литературы, в эссе «Мистицизм и логика» описал контуры мистических «внетекстовых структур».

Контуры эти сводятся к следующим положениям: представление о фундаментальной общности всех предметов и явлений, иллюзорность обыденных представлений о времени и пространстве, иллюзорность дихотомии «добро-зло», более эффективные, чем при посредстве чувства, интуиции и разума, способы получения информации<sup>61</sup>.

Первый тезис предполагает, что индивидуальное и единичное в предметах и явлениях – атрибут второстепенный по сравнению с всеобщим и генерализующим. Все «растворено» во всем («Эго есть Брахман»), причем в рамках мистического сознания это утверждение не метафора: индивидуальное и всеобщее, сказали бы мы, связаны не метафорическими, а метонимическими взаимоотношениями.

Поэтому информационные «потoki» в условиях мистической модели бытия не знают преград, существующих в рамках картины «обыденной», где субъект вынужден преодолевать сопротивление объекта с помощью рациональных, чувственных и интуитивных инструментов познания. Поскольку все растворено во всем, возможен прямой доступ к любой информации (ни время, ни пространство не ставят здесь никаких преград) – говоря современным языком, мистицизм и есть информационная «технология», существующая вне обычных способов передачи информации; это, как пишет один из крупнейших мистиков XX века

---

<sup>61</sup> *Russel B. Mysticism and Logic and Other Essays. London, 1925. P. 9.*

И. Андерхилл, есть «искусство единения с Реальностью»<sup>62</sup>, «упражняя» которое, мы постигаем Реальность во всей ее полноте и всеобщности – как «Единую Жизнь» (О. Хаксли).

Методика достижения этого единения также описана в литературе. И. Андерхилл продолжает в своей книге: «Акт созерцания является для мистика психическим актом – это есть метод перехода с одного уровня сознания на другой. Говоря техническим языком, это – состояние, при котором он смещает свое «поле восприятия» и таким образом обретает возможность для данного характерного взгляда на Вселенную»<sup>63</sup>.

Полная растворенность всего во всем отменяет обычные категории времени и пространства (которые суть именно категории), вытесняя представления о прошлом, будущем и настоящем, близком и далеком понятиями «всегда» и «везде». Каузальность сохраняется, но она не связана с пространственно-временными отношениями.

Мейстер Эрхардт, крупнейший средневековый мистик, так описывает эту особенность мистической концепции бытия: «Воспринимая, мы (люди. – В.М.) воспринимаем в свете времени, ибо все, о чем я думаю, я вижу в свете времени, как временное. Но ангелы воспринимают в свете, который по ту сторону времени, в вечности. Они познают все в вечном «сейчас»<sup>64</sup>.

Проблема истинности/ложности той картины мира, которую описывает, опираясь на адептов оккультизма, Б. Рассел, выходит за рамки филологической и семиотической проблематики. Важно то, что данная картина миропонимания, данный формат внетекстовых структур, данный экзистенциальный

---

<sup>62</sup> *Underhill E. Mysticism. London, 1912. P. 3.*

<sup>63</sup> *Ibid. P. 49.*

<sup>64</sup> Цит. по: *Otto R. Mysticism East and West. New York, 1957. P. 67.*

контекст зафиксирован в текстах (средневековых, романтических, современных), а потому должен быть описан и учтен при анализе соответствующего материала<sup>65</sup>.

Кстати, модель времени, заявленная в мистической концепции, имеет интересные выходы на проблему «человековедения», как с легкой руки классика мы подчас и именуем литературу. Поскольку индивидуальное бытие слито с всеобщим, решается проблема бессмертия, исключительно важная для человека и «человековедения» (насколько по-разному может решаться, к примеру, вопрос о трагическом в рамках мистической и немистической концепций бытия!). Причем в рамках мистической концепции, в отличие, скажем, от «обыденной», личное бессмертие – это не метафора («перенос» души в «заветную лиру», в «пароходы, строчки и другие долгие дела» и т. д.), а реальность.

Данная концепция, лежащая в основании мистических представлений, мистических «внетекстовых» структур, наиболее полно проявляет свою специфику при сопоставлении с иными концепциями – с так называемой «научной» картиной мира, определяющей, в частности, особенности экзистенциального контекста современного реализма.

---

<sup>65</sup> См., например, наблюдения исследователя над поэтикой прозы и поэзии Д.А. Пригова, где реализуется мистическое миропонимание – в его дзен-буддистском варианте (*Берестиев Г. Особенности концептуального абсурда у Д.А. Пригова // Балтийский филологический курьер. Калининград, 2000. С. 87–96*). Там же дается модель того, что мы называем «обыденным сознанием» – в его соотношенности с дзен-буддизмом и даосизмом, представляющими «восточную» ветвь мировой теории и практики мистицизма (Там же. С. 90–91).

Реалистические внетекстовые структуры, реалистическая концепция бытия основана на представлении о том, что в мире, как определяющие, действуют социально-исторические закономерности, что здесь существует, в определенных пределах, и обратный детерминизм, допускающий воздействие человека на означенные закономерности (мы реконструируем концепцию, в значительной мере проистекающую из марксизма – как он интерпретировался в нашей науке о литературе – это имеет прямое отношение к методологическим проблемам, связанным с нашим изложением).

Это мир, где природа и социум в достаточной степени дифференцированы (что, в частности, отражено в дифференциации социальных и «точных» наук), мир единого для всех линейного времени («история») и бесконечного евклидова пространства («космос»), подчиняющегося законам линейной перспективы.

Это – мир дарвиновской теории происхождения человека и павловского учения о сигнальных системах.

Этот мир непосредственно открыт пяти чувствам, которыми располагает человек, а также тому мыслительному, аналитическому и инструментальному аппарату, который служит продолжением этим пяти чувствам (мы не касаемся намеренно той науки, которая ведет к качественно иной картине мира). В рамках данной картины мира познание осуществляется на рациональной или чувственной основе (сюда же как частный случай чувственно-рационального познания мы включаем интуицию) – субъект, преодолевая «сопротивление материала», познает объект.

Именно этот мир, мир «жизненной практики» с успехом и без усилий описывает (вербализует) язык (по крайней мере, языки современной цивилизации, выросшие на индо-европейской основе), структура которого – субъектно-предикативно-объектные отношения, видо-временные формы глагола, достаточ-

но четко структурированные лексико-семантические поля, также достаточно жесткая система ограничений на всякого рода нарушения лексико-грамматической корреляции и т. д. – в основном повторяет структурные характеристики данной концепции мироздания.

Именно в силу последней причины проблема «вербализации» мистического опыта, мистического сознания стала одной из самых острых в европейской и восточной традициях мистицизма. Тот опыт, который открывается мистиком в состоянии «измененного сознания», по свидетельству самих мистиков, не может быть выражен средствами языка. Когда средневекового мистика Исаака Луриа спросили, почему он не записывает свои идеи и представления, он ответил: «Это невозможно, ибо (там! – В.М.) все вещи взаимосвязаны»<sup>66</sup>.

Если же язык «попытается» преодолеть эту взаимосвязанность и восстановить в рамках дискурса свою собственную внутреннюю логику, он неизбежно разрушит сакральный смысл мистической концепции. Язык (текст) неизбежно профанирует смысл (произведение), формирующийся на основе контекстов, экзистенциально отличных от обыденного сознания.

Это происходит, в частности, в новых русских «массовых» изданиях Евангелия, где переводчики пытаются снять опосредованный мистической концепцией Христа-Иоанна конфликт между семантикой и поэматикой – в этих изданиях соответствующий стих из Писания «отредактирован» в соответствии с логико-дискурсивной моделью, принятой обыденным, «языковым» сознанием, что профанирует мистический тезис Христа и превращает его в явную нелепость: «Говорю вам истину, еще до того как Авраам родился, Я уже **БЫЛ**»<sup>67</sup>.

---

<sup>66</sup> Цит. по: *Scholem G. Major Trends in Jewish Mysticism*. New York, 1941. P. 254.

<sup>67</sup> Слово жизни: Новый завет в современном переводе. М., 1996. С. 113.

Переводчик попытался перевести слова Христа с «языка ангелов» на язык людей – вот он механизм поэтики профанации!

Мистический опыт, как полагают исследователи, не может быть описан с использованием языковых средств, так как последние предназначены для описания дискретных предметов и явлений. Недискретная Вселенная языку «неподвластна», и здесь более всего удобны иные средства выражения – нефигуративная живопись, музыка<sup>68</sup>.

И может быть, главная ошибка Христа как раз и состояла в неверном выборе метаязыка (языка описания), который оказался неадекватным той истине, которую нес Иисус Иерусалиму?

Таким образом, попытки построить текст на основе внетекстовых структур, неадекватных языку, ведут либо к профанации экзистенциальной составляющей контекста, ответственного за формирование произведения, либо разрушают коммуникативную составляющую текста.

## § 10. Поэтика романтизма: «бесплодные усилия» дискурса

Рассмотрим процессы разрушения данной составляющей текста на примере литературного явления, которое пытается примирить непримиримое – языковые конвенции и отличную от обыденного сознания модель мира, неспособную найти воплощение в логико-дискурсивных моделях языка.

---

<sup>68</sup> См.: *Le Shan L.* The Medium, the Mystic, and the Physicist. New York, 1974. P. 73.

Сначала несколько предварительных замечаний.

«Величайшим счастьем для литератора, – заметил как-то Поль Валери, – является возможность, когда идет дождь, написать: «идет дождь...» Уточним: французский дождь не может «идти»; «il pleut» – безличный оборот, который в дословном переводе звучит «это дождит». Русская конструкция «дождь идет» – пусть и стертая, но метафора.

Что же, счастье литератора – в возможности обойтись без метафор?

Выразим мысль П. Валери своими словами: величайшим счастьем для литератора является ситуация (историко-литературная), в рамках которой язык «работает» на реализацию замысла, а не против такового, когда писатель может в полной мере быть литератором, т. е. художником, производящим литературно-художественные тексты, и не мечтает об иной профессии (например, музыканта) и когда ему не нужно, предвидя упреки читателя, заранее оправдываться: «Мысль изреченная есть ложь»<sup>69</sup>.

Что же мешает «счастью» литератора?

Счастью литератора мешает язык – инструмент «речения»...

«Silentium!» Ф.И. Тютчева мы цитируем по работе В.М. Жирмунского не потому, что не знаем иных источников: именно В.М. Жирмунский еще в 1914 году писал об особом отношении писателя-романтика к имеющимся в его распоряжении ресурсам языка. «И действительно, – замечает исследователь, – борьба со словом, с образом, попытка вложить в него содержание большее, чем обычное, являются характерными для романтиков»<sup>70</sup>. Проблема очерчена достаточно ясно:

---

<sup>69</sup> Цит по: *Жирмунский В.М.* Немецкий романтизм и современная мистика. СПб., 1996. С. 30.

<sup>70</sup> Там же.

слово – не лучший материал для «вложения» романтического «содержания», слово если не противопоказано романтизму, то по крайней мере неадекватно тому, что принято считать романтическим мироощущением, романтическим миропониманием.

Иными словами, литература – падчерица романтизма; литература (искусство словесное) противопоказана романтизму, если он хочет оставаться романтизмом, а литературные тексты романтиков есть продукт неточной профессиональной ориентации.

Верно, что «первая реакция на французскую революцию и связанное с ней Просвещение... состояла в том, чтобы видеть все в средневековом, романтическом свете...»<sup>71</sup>. Прав автор «Капитала» и в своей характеристике второй реакции, которую почему-то крайне редко упоминают наши исследователи романтизма. Но и первая, и вторая реакция имеют лишь косвенное отношение к романтической литературе, шире – литературе как практике текстопостроения. Главной реакцией на Великую французскую революцию и связанное с ней просветительство было тотальное недоверие к логико-дискурсивным моделям мышления и языка, к лежащим в их основе субъектно-предикативно-объектным структурам.

Творческий метод есть основанные на мировоззрении художника принципы художественного осмысления действительности, реализованные в поэтике произведения. Не прав тот, кто считает, будто в романтизме творческий метод основан на романтическом мировоззрении (миропонимании); не прав также тот, кто полагает, что в романтизме мировоззрение (миропонимание) и творческие принципы, реализованные в поэтике, находятся в конфликтном

---

<sup>71</sup> Маркс К. и Энгельс Ф. Соч. Т. 32. С. 43.

противостоянии. Мировоззрение (миропонимание) романтика и те принципы, которым, как литератор, он обязан следовать, разноположены.

Миропонимание есть смысл. Как поняли, как осмыслили романтики «текст» Великой французской революции? «Свобода, равенство, братство» – семантическое поле с безусловно позитивной коннотацией – в этом тексте соотнесены (через нормальные субъектно-предикативно-объектные отношения, предписанные языковой конвенцией) с семантическим полем «кровь, террор, наполеоновские войны, реакция, нарождающиеся буржуазные отношения». Рискнем предположить – единственное, что смогли понять романтики в тексте Великой французской революции, так это трагикомическую двусмысленность (если не бессмысленность) предиката. Сопрягающий семантически разноположенные лексические единицы глагол, лежащий в основе предикативной структуры этого текста, доказал свою полную асемантичесность. Отсюда – разочарование в глагольной парадигме как таковой (видовременные характеристики, категории залога, переходности-непереходности и т. д.) и одновременно в принципе незыблемости границ семантических полей – принципе, на котором строилась дискурсивная практика века Просвещения.

Великая французская революция – «культурно-исторический текст» с дефектной коммуникативной структурой, на основе которого невозможно восстановить связи и отношения между элементами деятельности и коммуникации. Смыслы (ноэMATика), возникающие при прочтении этого текста, неадекватны его семантике, тем значениям, которые в нем зафиксированы.

В конечном итоге именно этот конфликт подсказал литераторам-романтикам те поэтические принципы, на

которых основана романтическая литература и которые являются составляющей частью того, что принято считать романтическим методом.

Кто диктует правила этого противостояния в рамках литературы?

Послушаем самих поэтов (не только романтиков).

«Поэт – инструмент языка». Да, эта формула И. Бродского относится к современной литературной ситуации. «Общий язык связывает...»<sup>72</sup> – это тоже совсем недавнее прошлое, «заумники».

Но еще Г. Клейст писал о речи, о языке как формообразующем (курсив мой – В.М.) элементе мысли<sup>73</sup> – значит, и романтики ощущали этот диктат «канала коммуникации».

И диктат этот был тем более несносен и тягостен, потому что открывшаяся им, романтикам (по крайней мере иенцам), картина мира не могла быть описана с помощью языковых средств.

Романтическая картина мира сродни той, что была нами описана выше, – мистической, и именно В.М. Жирмунский в российском литературоведении первым поставил вопрос о родственности романтического и мистического миропонимания: «...романтизм, – писал исследователь, – является своеобразной... формой развитого мистического сознания»<sup>74</sup>.

---

<sup>72</sup> Цит. по: *Квятковский А.* Поэтический словарь. М., 1966. С. 112.

<sup>73</sup> *Берковский Н.Я.* Романтизм в Германии. Л., 1973. С. 406.

<sup>74</sup> *Жирмунский В.М.* Указ. соч. С. 6. Правда, в отношении того, что есть мистическое сознание, В.М. Жирмунский ограничился самым общим замечанием: мистическим миропониманием, мистическим чувством исследователь называет «...живое, положительное чувство присутствия бесконечного, божеского во всем конечном» (Там же. С. 3). Но ведь умение представить «бесконечное в конечном» свойственно не только романтическому искусству: «типические характеры в типических обстоятельствах», которые так мастерски изображали классические реалисты (на что было по-дружески, но

Более подробно, как мы показали выше, высказался о мистическом миропонимании Б. Рассел, из чьей схемы к нашей проблематике более других имеют отношение два первых пункта.

Лежащее в основе древнего и современного мистицизма представление о недискретной вселенной не может быть адекватно выражено доступными человеку средствами языка: язык навязывает нам представление о совершенно иначе организованном мире.

Но маленькой Вильгельмине, «воплощенной поэзии» из шлегелевской «Люцинды», удастся преодолеть диктат языка – ценой его разрушения: «...цветы всех явлений сплетает поэзия в нежный венок; таким же образом и Вильгельмина называет и рифмует местности, времена, происшествия, отдельных людей, игрушки и кушанья, нагромождая одно на другое в романтическом смешении, – сколько слов, столько и образов; и все без каких-либо побочных определений и переходов, которые в конце концов нужны только раскуку и сковывают всякий смелый полет фантазии»<sup>75</sup>.

Вильгельмина – метафорист. Метафора – «текстуальный» вектор романтического образа. Метафора деструктивна по отношению к тексту – тексту как «связи»; сопрягая разноположенные семантические поля, она на микротекстовом уровне разрушает конвенционально установленные механизмы лексико-семантической корреляции. Считается, что метафора – «родовой» признак романтической литературы.

---

строго указано М. Гаркнесс), – это тоже реализация конечного в бесконечном: важна не степень, не «количество» «конечности» и «бесконечности», а их функциональная взаимообусловленность, структура знака, а не имманентные характеристики сигнификата и сигнификанта.

<sup>75</sup> Шлегель Ф. Люцинда // Избранная проза немецких романтиков: В 2 т. М., 1979. Т. 1. С. 126.

Тем хуже для литературы – как практики текстопостроения...

Конечно, и данный «диссоциированный» текст может в рамках дискурса стать основой смыслообразования. Но это смыслообразование происходит главным образом не благодаря, а вопреки тексту как языковой структуре. В романтической литературе главным и универсальным последствием подобной процедуры смыслообразования становится символ.

Технически символ – «паратекстуальная» функция метафоры, формирующаяся как смысл (как результат взаимодействия дефектного текста и внетекстовых структур) в месте «разлома» семантических полей, фактически – «разлома» текста. Многозначность символа – результат насилия произведения над текстом. Чем «агрессивнее» произведение, тем многозначнее символ.

Романтический дискурс использует и иные формы диссоциативной техники. Это – хорошо изученный романтический роман-фрагмент. Сходная с метафорической функция у зияний, разделяющих «вершины» композиции «Восточных поэм». Степень «текстуализации» пробелов в «вершинной композиции» у Байрона выше, чем, к примеру, в «Кубла-хане» Кольриджа, поэтому различна и степень их многозначности. Подобная же функция – у «открытых» финалов кольриджевой «Кристаллы» и «Генриха фон Офтердингена».

Как поступает мистически ориентированный иенец с тем, что Б. Рассел называет иллюзорностью закрепленных в языке представлений о времени?

Ф. Шлегель в той же «Люцинде» пишет: «...и то, что теперь мы называем только надеждой, по существу, является воспоминанием»<sup>76</sup>.

---

<sup>76</sup> Там же. С. 122.

Отождествление прошлого и настоящего не просто переводит проблему времени в новый регистр, но вообще снимает последнюю. На смену классической для европейских языков бинарной системе дифференциальных признаков видо-временных форм глагола (настоящее-прошедшее, прошедшее-«допрошедшее», настоящее-будущее и т. д.) приходит оппозиция «время-отсутствие времени». Ахронотопичная концепция Ф. Шлегеля, лежащая в основе «Люциндь» (прошлое тождественно будущему), находит вполне закономерное воплощение в принципе романтического романа-фрагмента, который на макротекстовом уровне продолжает и завершает дело разрушения текста, начатое разрегулированием системы семантической корреляции.

Каковы средства компенсации того, что можно назвать «детекстуализацией» романтического дискурса? Словесный текст, в идеале, стремится к тому, чтобы быть вытесненным иными текстами – лучше музыкальными. Отсюда – комбинирование словесных и квазимузыкальных структур у Вакенродера и Гофмана. Возможны иные комбинации – слово и живопись (Блейк). Допустимы и синестетические спекуляции (у Тика, пишет В.М. Жирмунский, «...нельзя не видеть подлинных поэтических экспериментов над связью и равной значительностью зрительных, слуховых и обонятельных восприятий...»<sup>77</sup>).

В иных случаях требования «канала коммуникации», подавляя и профанируя романтическое миропонимание, оставляют на откуп последнему перифериию текста – характерологию (или демонологию – как в случае с героями Байрона, Лермонтова или Гюго), «атмосферу» загадочного и таинственного (Скотт),

---

<sup>77</sup> Жирмунский В.М. Указ. соч. С. 32.

избыточность риторики (тот же Байрон) и т. д. В своей же стилевой основе стремящийся остаться текстом текст эпохи романтизма – это не романтический текст, а текст классицистический, реалистический, предромантический, сентименталистский.

Строго говоря, романтический текст – оксюморонная конструкция.

Лучше всех это понял Л. Тик.

Единственный профессионал-литератор среди иенских романтиков, Тик в принципе не мог завершить дело рано ушедшего из жизни собрата по перу: «Генрих фон Офтердинген» Новалиса так и не был закончен. Незавершенность «Генриха...» иной природы, чем «открытые финалы», скажем, в романистике классического реализма. Если бы Новалис не умер и довел бы до конца главный труд своей жизни, умер бы «Генрих фон Офтердинген». Кстати, умерла бы и «Кристалль» Кольриджа, допиши ее самый немецкий из английских поэтов-романтиков. (Поэтому когда Новалис пишет во «Фрагментах»: «Смерть есть романтизированный принцип нашей жизни»<sup>78</sup>, – читать это следует как эстетический манифест, а не как философский.)

Впрочем, к Тику этот манифест не относится – он профессионал. Спасает его обходной маневр: «ложь», которая так страшила Тютчева, стала основным поэтическим принципом Тика, жанрообразующей основой его новеллистики.

«Ложь» в ее максимальной степени может дать самый структурированный, самый морфологичный из литературных жанров – сказка. Чем ощутимее «ложь», тем откровеннее «намеки». Такова логика сказок-новелл Тика. То, что пытались, мучительно преодолевать оковы

---

<sup>78</sup> Новалис *Фрагменты* // Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М., 1980. С. 106.

слова, сказать – прямо и открыто – Ф. Шлегель и Новалис, легко и свободно, пользуясь обходными, «суггестивными» средствами, сказал Тик.

«Я живо представляю вас со странной птицей и как вы кормите маленького Штробиана...»<sup>79</sup>. Когда Филипп Вальтер в «Белокуром Экберте» произносит эти слова, а Берта, рассказывая другу своего мужа историю своего пребывания у волшебной старушки, дважды (! – писатель-профессионал думает, слова выбирает) говорит, что не помнит имени собачки, – именно тогда разрушается в целом и общем умопостигаемая картина мира, вытесняясь картиной мистической: оказывается, можно одновременно пребывать в разных пространственных и хронологических измерениях, можно умереть и «реинкарнироваться» в иной физической оболочке – нет ни времени, ни пространства, ни границ, разделяющих физические и духовные объекты и т. д. Вытесняется именно картиной, а не «словом» о картине – слова здесь быть не может по определению.

Нарративные стратегии Тика сродни нарративным стратегиям Иисуса – но не у Иоанна, а у Матфея: именно здесь Христос показывает, что отлично понимает логику неразрешимого конфликта, который существует между тем произведением, которое он хочет создать, и наличными средствами его текстуализации. То, что открыто ему и ученикам, непосвященным может быть явлено и объявлено только в притче, функциональном аналоге сказки.

«И приступивши ученики сказали ему: для чего притчами говоришь им?»

«Он сказал им в ответ: для того, что вам дано знать тайны Царствия Небесного, а им не дано» (Матф. 13;10,11).

---

<sup>79</sup> Тик Л. Белокурый Экберт // Избранная проза немецких романтиков. М., 1079. Т. 2. С. 60.

«Потому говорю им притчами, что они видя не видят, и слыша не слышат, и не понимают» (Матф. 13;13).

Единственное, что оставил без объяснений Иисус в Евангелиях, так это семиотические параметры того «слова», которое не «вмещается» в «семя Авраамово» (Иоанн, 8;37).

А может, это было и не Слово – в семиотическом понимании данного термина?

### **§ 11. Текст и контекст: профанация поэтики**

Для семиотики дискурса ценностно равнозначными являются как авторский дискурс, стремящийся связать наличные языковые средства на основе авторской концепции, авторской интенции, так и дискурс читательский. Вариантом последнего можно, очевидно, считать дискурс литературно-критический или литературоведческий, играющий существенную роль в литературном процессе.

Анализ этого типа дискурса (в качественно критических его эпизодах) позволяет с другой стороны посмотреть на логику взаимодействия текста, произведения и контекста (внетекстовых структур).

К подобным эпизодам можно отнести некоторые опыты осмысливания, в частности, романтизма в отечественном литературоведении.

Долгие годы доминировавшее в нашем литературоведении представление о том, что романтизм начала XIX века был откликом на вполне земные дела (Великая французская революция, провозглашение независимости Соединенными Штатами и т. п.), в целом имеет под собой основания: социальные потрясения «раскачали» привычную, жестко оформленную в постулаты рационализма картину мира, обеспечили слом этой картины и адекватного ей типа сознания, открыли возможность для появления его

измененных состояний (любопытный факт: только в среде романтических литераторов столь высок «процент» опиоманов – наркотические средства стимулируют «сдвиг поля восприятия» и способствуют переключению сознания на восприятие мистической картины мира или на ее создание<sup>80</sup>).

Но романтическая литература не столько отражала жизненные реалии рубежа веков (это – подход к романтической проблематике с позиций эстетики, в основании которой лежит «научная» картина мира), сколько была попыткой, подвергнув эти реалии «метафоризации», в суггестивном символическом образе донести слабый отблеск открывшейся романтическому сознанию мистической картины бытия.

Поэтому вряд ли правы те из исследователей романтизма, которые, подобно И.Г. Неупкоевой, считают, что за «фантазмагориями» романтиков «стояли реальные проблемы жизни»<sup>81</sup>, то есть, как полагало марксистское литературоведение, проблемы социальные, политические и проч. В романтических фантазмагориях действительно отразилась логика жизни, но не та логика, которая лежит в основании «научной» картины мира, – не логика классовой борьбы, исторического процесса и революционных катаклизмов. В романтической литературе мучительно ищет выражения логика жизни сознания, которому открылся мир, принципиально отличный от того, что мы воспринимаем пятью чувствами и рационалистическим рассудком.

---

<sup>80</sup> См., например, любопытную работу Джанет Маркс, посвященную исследованию того, какую роль в судьбах писателей сыграли алкоголь и наркотики. Среди авторов, которым посвящено исследование, исключительно романтически ориентированные художники: Колридж, де Квинси, По, Бодлер и т. д. (*Marks J. Genius and Disaster. New York, 1926*).

<sup>81</sup> *Неупкоева И.Г.* Революционно-романтическая поэма первой половины XIX века. М., 1971. С. 157.

«Информационный поток» в романтизме, сказали бы мы, идет «сверху вниз», а не «снизу вверх» – от идеального к субстанциональному, а не наоборот, как в реалистической литературе, где «верхние» структуры образа формируются на основе «нижних».

Литературно-критическая мысль, не учитывающая этого обстоятельства, неизбежно разрушает (профанирует) ту дискурсивную модель, в основе которой лежит экзистенциальный контекст, отличный от того, что определяет подход литературоведа.

Романтическая литература – не единственная литература такого типа. Еще одним примером, иллюстрирующим процесс профанации поэтики в литературоведческих трудах, может послужить пример с литературным натурализмом – последний также порождает тексты, способные разрушить дискурс реципиента, подходящего к нему с иными, принципиально отличными мерками.

Реконструировать «натуралистический» экзистенциальный контекст можно не только на основе теоретических работ основоположника литературного натурализма Э. Золя – у него есть и более современные единомышленники, в том числе и в России.

Драматическая судьба А.Н. Гумилева, крупнейшего в России специалиста-этнолога, была опосредована разноположенностью официальной, марксистской концепции исторического процесса и тех идей, которые лежали в основании гумилевской теории этногенеза.

Несмотря на то, что идею этногенеза исследователь увязывает с марксизмом и делает это убедительно<sup>82</sup> (ибо здесь – классический марксизм, а не его последующая социологизированная интерпретация), она вступает в

---

<sup>82</sup> Гумилев А.Н. Биография научной теории, или Автонекролог // Знамя. 1988. № 4. С. 208.

противоречие с расхожим, заимствованным из марксизма представлением об истории как «борьбе классов». При этом исследователь более «динамичен», чем его оппоненты: признавая, что «не следует отрицать прогресс в социальном развитии человечества»<sup>83</sup>, он вводит дополнительный параметр, определяющий историю вида *Homo sapiens*: «...люди, принадлежащие к любой формации, остаются организмами, входящими в биосферу планеты Земля, телами, подверженными гравитации (земному притяжению), электромагнитным полям и термодинамике»<sup>84</sup>.

В анализируемой нами автопопуляризаторской работе Л.Н. Гумилева яснее видно то, что скрыто, зашифровано в его фундаментальных трудах – оппозиционное отношение к той концепции истории, которую обычно вычитывают из марксизма, равно как и к той системе мировоззренческих координат, которая к этой концепции восходит. Эта оппозиционность проявляется не столько в денотативной, сколько в коннотативной сфере изложения: так, автор жестко биологизирует (и снижает, если оценивать этот прием с точки зрения «снижаемой» системы идей) принципиально важное для этой системы понятие – понятие Родины: «Короче, у человеческих коллективов есть жесткая связь с *кормящим ландшафтом* (курсив мой. – В.М.). Это и есть *Родина*»<sup>85</sup>.

Не излагая в деталях то, как выглядит концепция этноса в данной статье и крупных работах исследователя, мы остановимся на проблеме «двигателя» истории – эта проблема имеет непосредственное отношение к проблемам уже литературным. Источником детерминизма в историческом процессе, по мнению Л.Н. Гумилева,

---

<sup>83</sup> Там же.

<sup>84</sup> Там же. С. 206.

<sup>85</sup> Там же.

является динамика биохимической энергии (гипотеза, высказанная еще академиком В.И. Вернадским) – феномена, имеющего не социальную, а физическую, точнее, биологическую природу. С динамикой объема данного типа энергии связаны и фазы подъема, перегрева, надлома и инерции в истории этноса<sup>86</sup> – фазы, опосредованные не диалектикой развития тех или иных общественно-экономических формаций, а динамикой биоэнергетических изменений в субстрате этноса.

Толчком же, вызывающим флуктуацию биохимической энергии, является также биологический по своей природе механизм мутации<sup>87</sup>.

Иными словами, движение истории (и детерминированность личной истории отдельного представителя вида – индивида) определяется не борьбой классов, а биологическими причинами. Это движение не линейно (или «спиралевидно»), как в классическом марксизме с его идеей прогресса, а циклично. Личность же в рамках концепции Л.Н. Гумилева – это не «совокупность общественных отношений», а часть биосферы – не социальная единица, а биологическая особь.

Более всего интересно и показательно следующее: именно тогда, когда в отечественной культуре обострился интерес к натурфилософии Л. Гумилева, в русской литературе в рамках так называемой «другой прозы» происходит «натуралистический взрыв», появление значительного ряда литературных текстов, где определяющей является сходная с гумилевской концепция истории и человека. Сходным образом становление натуралистической романистики Э. Золя проходило синхронно с формированием

---

<sup>86</sup> Там же. С. 212.

<sup>87</sup> Там же. С. 214.

биологизированных концепций истории в трудах О. Кона, Э. Спенсера и К. Бернара в XIX веке<sup>88</sup>.

О том, насколько неадекватным будет диалог «натуралистических» и «реалистических» внетекстовых структур, свидетельствует, в частности, история отечественных исследований натурализма – история того, как марксистское литературоведение, основанное на «научной» картине мира, интерпретирует творчество Золя, мировоззренческой базой которого был позитивизм, в философской своей основе (биологизация человека и истории) тождественный гумилевской теории этногенеза.

С одной стороны, для нашего литературоведения 60-80-х годов Золя – чрезвычайно привлекательный материал: крупнейший художник, фигура исключительного масштаба и авторитета, он проявил себя как борец за свободу (политическую – в деле Дрейфуса и художественную – как защитник новой живописи и противник старых академических традиций), как смелый новатор и революционер. Вместе с тем он и глава Меданской школы – оплота европейского натурализма второй половины века. Могли ли наши литературоведы оставить Золя в «лагере» реакционеров и не предпринять известных шагов, чтобы превратить его, как то и подобает передовому мыслителю, в «чистого» реалиста и «социолога» от искусства?

Поэтому если Золя «оступается» и дает волю своим позитивистским увлечениям, то наш исследователь

---

<sup>88</sup> Натурализм не умер с гибелью основоположника школы – Эмиля Золя. Натуралистический «сдвиг» возникает в искусстве с достаточной степенью регулярности – в так называемые «недолжные» периоды истории, когда в культуре формируется интерес к натурфилософским интерпретациям истории и человека. Подробнее об исторической типологии натурализма см.: *Милосидов В.А. Поэтика натурализма*. Тверь, 1996. С. 131–154.

начинает либо поправлять, либо упрекать писателя в отсутствии исторического чутья, в неумении подметить типическое в жизни. Так поступает Е.П. Кучборская, считающая, что «более обстоятельное, углубленное постижение автором «Жерминаля» исторического опыта Парижской коммуны позволило бы ему (Золя. – В.М.) сделать выбор точнее и поставить во главе народного движения (пусть даже в ограниченных масштабах) фигуру более последовательную и определенную, чем Этьен Лантье, в главном мало напоминающий передовых рабочих-революционеров Франции»<sup>89</sup>.

Не вполне ясно, правда, являлись ли передовые рабочие-революционеры Франции носителями наиболее типических характеров, а Парижская Коммуна – наиболее типическим обстоятельством европейской и французской истории XIX века или же таковыми они были только в рамках марксистской (а не золяистской) картины мира. Но ясно одно – с подобным же основанием литературовед-феминист или теолог мог бы упрекнуть писателя в том, что в его романах женские или религиозные проблемы освещены в гораздо меньшей степени, чем хотелось бы.

В ранних работах о Золя, создававшихся в тот период, когда социал-дарвинистские теории, противоречившие марксистской философии истории, дискредитировали Золя в глазах отечественных литературоведов, эти теории либо замалчивались, либо объявлялись несущественными для мировоззрения и творческого метода писателя. Несколько позднее, с изменением аналитико-интерпретационного контекста, на вооружение была принята логика, предполагавшая, что художественные ценности могут быть создаваемы «вопреки» неверным мировоззренческим посылкам.

---

<sup>89</sup> Кучборская Е.П. Реализм Эмиля Золя. М., 1973. С. 250.

Так, Е.П. Кучборская полагает, что «Золя нагромождал на пути к действительности груды механических заблуждений, противоречащих действительному направлению его творчества»<sup>90</sup>, и, если следовать логике исследователя, нагромоздив эти «заблуждения», Золя их, естественно, успешно преодолевал.

И наконец, в 70-80-е годы, в связи с реабилитацией различных аспектов биологической науки о человеке, в золяистику проникли и новые подходы в интерпретации места и роли социал-дарвинизма в методологии Золя.

С одной стороны, исследователи и в 80-е годы продолжают упрекать писателя в излишней увлеченности идеями Тэна и Бернара: «В своем отталкивании от старого, чисто мозгового, как ему казалось, психологизма, Золя теряет порой чувство меры: увлечение биологическим детерминизмом нередко ведет его к искажению действительности. Достаточно вспомнить романы «Человек-зверь», «Земля» или «Проступок аббата Муре». Самая слабая сторона эстетики и творчества Золя – тенденция опираться на биологические закономерности при объяснении социальных и исторических событий. Она привела его к искажению картины Парижской Коммуны в «Разгроме»<sup>91</sup>, – пишет С.Ф. Юльметова. С другой стороны, в «актив» писателя более охотно записывают то, что раньше отвергалось: «И все же новаторские достижения Золя, если брать их даже в одном аспекте расширения детерминант, одерживают верх над его попутными ошибками»<sup>92</sup>.

«Лицензию» на включение этих новых детерминант в методологию Золя дает современная биологическая наука – она расширяет и делает «научную» картину ми-

---

<sup>90</sup> Там же. С. 11.

<sup>91</sup> Юльметова С. Ф. Новаторство Эмиля Золя. Уфа, 1985. С. 11.

<sup>92</sup> Там же. С. 10.

ра более «терпимой» к иным мировоззренческим концепциям. Так, сопоставляя Тэна и Золя, С.Ф. Юльметова с сочувствием пишет о первом: «В частности, в понятие расы у него входила, как известно, идея наследственной информации, которая признана в настоящее время одной из немаловажных биолого-психологических детерминант поведения человека»<sup>93</sup>.

Если подобная описанной методологии просуществоует еще некоторое время и если, как верил Золя, ученые-естественники смогут доказать, что органическая и социальная жизнь подчиняются одним и тем же закономерностям<sup>94</sup>, то в разряд реалистических будут внесены самые «реакционные» натуралистические заблуждения автора «Западни», а диалог между внетекстовыми структурами продуцента текста и его реципиента наконец станет полноценным.

В основе конфликта между разноположенными внетекстовыми структурами могут лежать не только их качественные различия, но и, так сказать, количественные – их глубина, ширина, сложность и т. д.

Известный профессиональный снобизм, присущий литературоведам, заставляет их «выносить за скобку» литературного процесса так называемого непрофессионального, неподготовленного читателя, который не может дать адекватную интерпретацию текста – как анекдот, не заслуживающий серьезного внимания, преподносится обычно приведенная Ю. Лотманом история о белом солдате-зрителе, который стрелял в Отелло, душившего белую же Дездемону<sup>95</sup>.

Проблема же в ином: субъективное начало присуще и высококвалифицированной интерпретации, данной

---

<sup>93</sup> Там же.

<sup>94</sup> Золя Э. Собрание сочинений: В 26 т. М., 1966. Т. 24. С. 254.

<sup>95</sup> Лотман Ю.М. Лекции по структуральной поэтике. С. 33.

ученым-филологом, и тому, что вычитывает из текста «человек с улицы», а потому задача состоит в том, чтобы учесть сам факт этого субъективизма, принять его в расчет как один из параметров диалога на поле текста и, по возможности, определить его «формат», его «код» — таково важнейшее требование семиотики дискурса.

При всей анекдотичности истории с белым солдатом ее внутренняя логика (логика профанации) показывает: перед нами — диалог абсолютно несоотнесенных внетекстовых структур, несоотнесенных ни по качественным, ни по количественным параметрам. И именно разноположенность контекста, с позиций которого интерпретировал пьесу солдат, контексту, реализованному в пьесе автором, режиссером и актерами, заставили солдата из чувства расовой (этнической, то есть в основе своей биологической) солидарности «проинтерпретировать» пьесу Шекспира не как философскую «трагедию доверия», а как реальный акт убийства биологически чуждым черным мужчиной биологически родственной белой женщины.

Характер взаимодействия текста и внетекстовых структур в целом прояснен в современной методологии научного знания. Если исходить из ее принципов, то следует сказать, что результаты научного познания (структурирования, моделирования) объекта опосредованы самими принципами структурирования, кодом, заложенным во внетекстовые структуры. Давно утвердившееся в рамках «новой физики», это положение, в частности, нашло своего выразителя в лице А. Эддингтона, одного из крупнейших методологов современной науки, который писал: «Сознание в силу своей избирательности вписывает природные процессы в схемы и модели, которые само же и выбирает, и,

открывая эти модели и законы, сознание ищет в природе то, что само в природу и заключило»<sup>96</sup>.

Р. Барт, писавший о произошедшей в XX веке общей переоценке характера субъектно-объектных отношений в процессе познания, указывал: «...учение Эйнштейна требует включать в состав исследуемого объекта относительность системы отсчета»<sup>97</sup>. Эта относительность и характеризует внетекстовые структуры (контексты), которые участвуют в процессах вербализации смысла, текстообразования (письмо) и осмысливания текста (чтение). Она, эта относительность, должна быть принята в расчет в качестве одного из параметров дискурса, формализована и описана – только так можно приблизиться к построению реальной модели «искусства как общения между людьми».

Общая же логика взаимодействия кодов текста и контекстов в пределах дискурса может быть сведена к следующим положениям.

«Рамка» внетекстовых структур, налагаемых на текст, может быть в большей или меньшей степени жесткой: читатель, адаптируя текст к собственным конвенциям, может «срезать», оставить без внимания те или иные находящиеся в свернутом, латентном виде потенции текста, а может – и наоборот, «развернуть» и сделать доминирующими те информационные пласты, которые в структуре авторского смысла находятся на периферии. Иногда те или иные потенции текста выпадают за «рамку», и тогда критики начинают говорить о «внехудожественном», антиэстетическом начале, представленном в произведении. В ряде случаев можно говорить и о «вчитывании» в текст смыслов, которые не предусмотрены семантикой текста, а иногда и о том,

---

<sup>96</sup> *Eddington A.* The Nature of the Physical World. London, 1933. P. 467.

<sup>97</sup> *Барт Р.* Избранные работы. С. 414.

что данное «вчитывание» вполне законно: оно открывает в тексте семантический потенциал, который не был «предусмотрен» автором.

Спрямяя проблему, мы можем предположить наличие самых разнообразных по типу и направленности диалогов на поле текста: от гармонического «содружества» голосов автора и читателя до жесткой, агрессивной по характеру «перепалки». Из нашего перечня мы исключим только «унисон» – различие «кодов» автора и реципиента – неперемutable условие диалога в рамках художественного творчества.

Детализируя описанную логику, мы можем предположить: если та картина мира, которую создает автор и которая «закодирована» в тексте, совпадает в своих общих контурах с читательской, то частные несовпадения приводят лишь к количественным модуляциям, к оснащению читательских внетекстовых структур новыми деталями, но не ведут тем не менее к качественным «разночтениям». Последние возникают тогда, когда налицо несовпадение «кода» текста и «кода» читательских внетекстовых структур. Именно в этом случае начинают «работать» поэтика профанации и профанация поэтики – дискурсивные механизмы, название которых вынесено в название приведенных выше двух разделов.

Вместе с тем на характер «интердискурсивной» практики оказывает влияние и сама структура текста, вырабатываемая в процессе художественного творчества – этой проблематике посвящен следующий параграф.

## **§ 12. Дискурс и проблема художественной структуры текста**

Художественный текст, с одной стороны, основывается на существующих в конкретной национальной

культуре языковых конвенциях, а с другой стороны, он являет собой пример их нарушения. Эта двойственная природа художественного текста отразилась в дифференциации литературного языка и языка художественной литературы<sup>98</sup>, а механизм этой дифференциации, в частности, в лингвистике, нашел воплощение в идее нарушения «языкового контракта» – это нарушение и есть суть поэзии<sup>99</sup>.

Идея конвенциональности литературного языка, идея «языкового контракта», который складывается в определенный момент развития культуры и является достаточно всеобщим кодом, обеспечивающим нормальное коммуницирование в различных сферах жизни общества, гораздо более продуктивна, чем идея языковой «нормы»<sup>100</sup> – «контракт», в отличие от «нормы», есть явление изменяющееся, оказывающее

---

<sup>98</sup> См.: Шанир М.И. Язык поэтический // Введение в литературоведение. М., 1999. С. 513.

<sup>99</sup> «Поэзия,- пишет испанский исследователь А. Руис,- это всегда нарушение лингвистического контракта» (*Ruiz A. La poesia lirica // Rev de occidente. Madrid, 1976. № 3. P. 13*). Ср. мнение Ю.М. Лотмана: «Художественный текст – это не просто реализация структурных норм. Он функционирует в двойном структурном поле, которое складывается из тенденции к осуществлению закономерностей и их нарушению... Жизнь художественного текста – в их взаимном напряжении». (Лотман Ю.М. Текст и структура аудитории // Лотман Ю.М. Избранные статьи: В 3 т. Таллинн, 1992. Т. 1. С. 163).

<sup>100</sup> Идея абстрактной вневременной нормы достаточно часто встречается в лингвистических работах, посвященных проблематике анализа художественного текста; в соответствие с ней эффект художественности прямо связан с повышением степени «ненормативности», с увеличением количества того, что лингвисты до сих пор называют либо «художественными особенностями» текста, либо его «риторической программой» (См.: Макеева М.Н. Риторическая программа художественного текста как условие использования рациональных герменевтических техник в диалоге «текст-читатель». Тамбов, 1999. С. 32).

воздействие на процессы текстообразования, но и испытывающее влияние со стороны результатов текущей художественной (и шире – языковой) практики.

Языковой контракт дает писателю возможность создавать тексты, быть понятым и в конечном итоге реализовать все функции и задачи, налагаемые на него и на его произведение авторским замыслом. С другой стороны, сама реализация данных задач и функций в художественном тексте осуществляется путем преодоления языкового «контракта» – именно последнее, возбуждая «шумы в канале» художественной информации, и создает эффекты «затрудненной формы», «отстранения»<sup>101</sup>, о которых так много пишут исследователи художественной структуры текста.

Обозначим эти две составляющие текста как коммуникативную и художественную структуры. Первая обеспечивает способность текста быть сообщением, вторая реализует авторскую интенцию, авторский замысел<sup>102</sup>.

---

<sup>101</sup> Шкловский В. Искусство как прием // Шкловский В. О теории прозы. М., 1983. С. 14.

<sup>102</sup> Давая такое терминологическое оформление структурным составляющим текста, я исхожу из уже сложившейся традиции. Так, проблема художественной коммуникации давно и по-разному освещается в лингвистических работах. «Коммуникативная установка автора включает воздействие на сознание адресата, апелляцию к эстетическому восприятию, воображению, чувству юмора и т. д. Авторская установка определяет характер отбора, трансформации и употребления языковых средств», – пишет один из исследователей этой проблемы (Кузнецова Т.В. Внутритекстовая парадигма и коммуникативная стратегия текста // Дискурс. 1998. № 5–6. С. 121). Как видно из данного определения, коммуникативная стратегия текста отождествляется исследователем с художественной стратегией. Здесь не учитывается двойственная природа художественного текста, который, с одной стороны, есть языковая, а с другой стороны, речевая структура (канал коммуникации и одновременно сообщение; структуры, реализующие

Будучи неотделимыми друг от друга в реальной художественной практике, структуры текста могут взаимодействовать различным образом.

В нехудожественном тексте (научном, информационном и т. д.) взаимодействие авторской интенции и коммуникативной структуры подчинено, так сказать, логике «сотрудничества» – последняя служит более точной и полной экспликацией первой («идиллическая коммуникация». – Р. Барт<sup>103</sup>).

В отличие от текста нехудожественного, основу художественного текста составляет конфликт (в разной степени интенсивный, со сложной, многоуровневой логикой) художественной и коммуникативных структур<sup>104</sup>. Проблема дифференциации и описания

---

языковой «контракт», и одновременно структуры, его нарушающие).

Более плодотворны, на наш взгляд, лингвистические концепции, которые дифференцируют две стороны, две структурные составляющие текста, реализующие соответственно его семантический и прагматический аспекты: «Основу семантики текста, как знакового предмета, образует пропозициональная структура. Основу прагматики текста, как деятельности, образует иллокутивная структура, т. е. структура речевых актов или речевых действий, реализуемых посредством контекстной актуализации данных пропозиций» (*Макаров М.А.* Указ. соч. С. 26). Нельзя не согласиться с исследователем, когда он говорит о том, что данная дифференциация условна и возможна лишь в научных, операционных целях: в реальности пропозиции (соотношение означающего и означаемого в знаке) и речевые действия неотделимы друг от друга; иллокутивные стратегии основаны на языковой семантике (пропозициональные структуры) и направлены на актуализацию и преобразование последней в целях коммуникации (Там же).

<sup>103</sup> *Барт Р.* S/Z. С. 150–152.

<sup>104</sup> С точки зрения Р. Барта, логика взаимодействия языковой и художественной структур – это логика «подчинения»: «...во фразе (как языковой единице) таится некая сила, как бы приручающая повествовательную искусность, в ней заложен смысл, способный упразднить смыслы... Налагаясь поверх нарративной структуры,

последних тем более сложна, что эстетический (прагматический) эффект часто основан на непосредственной эксплуатации особенностей «информационного канала», а референтом пропозиции (означаемым) в рамках коммуникативной структуры могут быть «реалии» литературной традиции.

Этот конфликт, это нарушение «лингвистического контракта», осуществляемое в логике сопоставления коммуникационной и художественной структур текста, реализуется в форме отмеченных еще В. Шкловским «прямых, двойных и обратных дифференциаций»<sup>105</sup>. Суть их может быть сведена в самых общих чертах к следующим механизмам. В рамках прямой дифференциации эстетический эффект вызывается усложнением (обязательно по отношению к непосредственному и ближайшему исторически контексту) художественно-риторической «нагруженности» текста – такова логика, например, формирования специфической романтической художественности, когда на смену «метонимическому» способу художественного мышления приходит «метафорический»<sup>106</sup>. Обратная дифференциация основана на кажущемся упрощении художественной формы, которая тем не менее на фоне риторически

---

формируя и направляя ее, задавая ей ритм, впечатывая в нее сугубо грамматические морфемы, фраза придает повествованию вид *чего-то само собой разумеющегося* (Барт Р. S/Z. С. 146).

<sup>105</sup> Строго говоря, эта идея принадлежит цитируемому В. Шкловским О. Христиансену, но уже сама сочувственность цитирования говорит о том, что наш исследователь вполне разделяет приведенную им точку зрения (см.: Шкловский В. О теории прозы. М., 1983. С. 34).

<sup>106</sup> О метафорическом «сдвиге» в русской литературе рубежа XVIII – XIX веков пишет Г.А. Гуковский в книге «Пушкин и русские романтики» (М., 1965. С. 89–108).

«перегруженного» контекста воспринимается как еще более сложная и «перегруженная»<sup>107</sup>.

Понятно, что система дифференциаций, выведенная Христиансеном-Шкловским, тоже носит условный, операционный характер: прямая и обратная дифференциации – и на разных уровнях художественной структуры, и в диахронном плане – могут носить взаимобратимый характер. Важно только осознать: в реальной художественной практике «нарушение лингвистического контракта» в силу системности, полифункциональности и «открытости» текста как эстетического феномена имеет отношение, естественно, не только к проблемам языка – так, как это принято считать в лингвистических работах. Это – сложная, динамическая, многоуровневая система, работающая на поле не только и не столько языковых конвенций, сколько конвенций эстетических, этических и проч. – как они реализованы в языке и в иных языках культуры, которые не обязательно имеют «вербальную» природу. Поэтому следует говорить о нарушении не только лингвистического контракта, но и иных «контрактов», складывающихся в культуре – этических, эстетических и т. д.

Более того, поскольку «контракт» не носит всеобщего, обязательного для всех характера, эстетический эффект, возникающий в момент его нарушения, – это эффект в принципе субъективно опосредованный (то, что значительное число текстов признано эстетически значимыми большинством носителей культурной памяти, дела не меняет; эстетическая значимость текста – феномен, переживаемый субъективно, а его кажущаяся

---

<sup>107</sup> См. об эффекте «обратной дифференциации», в частности, замечания, сделанные Ю.М. Лотманом по поводу пушкинского стихотворения «Вновь я посетил...» (*Лотман Ю.М. Лекции по структуральной поэтике*. С. 64).

объективность – результат действия механизма интерсубъективности, главного механизма культуры).

В рамках текстовой структуры может быть проведена и более тонкая дифференциация – одним из аспектов художественной структуры текста можно назвать структуру нарративную, о специфике которой много пишут в последнее время. Не исключено, что по аналогии с ней можно говорить и о дескриптивной структуре текста, о дескриптивных «стратегиях» и т. д.

Нужно сказать, что недифференцированность коммуникативной и художественной составляющих текста – черта не только «лингвистических», но и «литературоведческих» штудий. Так, наблюдая над «нарративом» «Бедной Лизы», В.Н. Топоров замечает: «Но в этом месте развертывания нарративной структуры актуализируются не только мифопоэтические основы некоей исходной ситуации, с течением времени отложившейся в виде определенного компонента композиционной схемы, но и те преобразования, которые были введены Карамзиным»<sup>108</sup>. Конечно, в данном случае правомерной и продуктивной была бы дифференциация «фоновой» структуры текста, на основе которой формируется «новость», составляющая эстетическое зерно повести Карамзина, и структуры самой «новости». Эта дифференциация нам представляется обоснованной и методологически (Ф. де Соссюр): каждый термин есть член оппозиции, и проявляет он свои свойства только в отношении к противочлену, с которым, как в случае с художественным текстом, связан в логике со-противопоставления.

Главное: художественная структура текста – не застывшее, «вдруг» возникшее явление. Она вырабатывается в процессе текстопостроения, в про-

---

<sup>108</sup> Топоров В.Н. О «Бедной Лизе» Н.М. Карамзина. Нарративная структура // Русская новелла. СПб., 1993. С. 32.

цессе дискурсивного развертывания языковой парадигматики, опосредованного творческими задачами автора и особенностями художественно-коммуникативных конвенций. С другой стороны, «работа» художественной структуры в процессе чтения также характеризуется сходной динамикой, сходным развитием – она служит целям выработки смыслов в процессе «переживания» и «проживания» текста читателем.

При этом – как в первом, так и во втором случае – конфликтное противостояние коммуникативной и художественной структур постоянно «снимается» и возникает на новом уровне; «поэтизмы» становятся элементами «информационного канала» с тем, чтобы на новом этапе дискурсивного развертывания текста вступить в конфликт с вновь возникающими «поэтизмами».

Дадим краткую, ограниченную только лексико-семантическим, фонологическим и синтаксическим параметрами, а потому схематичную иллюстрацию взаимодействия коммуникативной и художественной структур в дискурсе-чтении на материале текста из Б. Пастернака (первая строфа стихотворения 1 из цикла «Весна» (1914).

Анализируя этот фрагмент в логике дискурсивного анализа, мы должны синхронизировать аналитические операции с самой процедурой чтения текста. В частности, крайне важным будет принцип постепенного «развертывания» последнего: двигаясь по тексту от лексии к лексии (термин Р. Барта), мы ни в коем случае не должны форсировать механизмы смыслообразования; во время чтения смыслы формируются и аккумулируются постепенно, в процессе движения от слова к слову, от синтагмы к синтагме. Важно «пройти» и обнаружить механизмы смыслообразования во всех без исключения синтагматических «связках» текстовой

парадигматики – в процессе постепенного развертывания последней. И это не просто более скрупулезное и внимательное чтение; это – иной модус отношения к тексту: традиционный структуралистский анализ озабочен текстом как пространственной *конструкцией*, дискурсивный анализ – дискурсом как хронологическим *конструированием*, где временной вектор является более существенным, чем пространственный. Реконструировать этот процесс должен и аналитик – вне зависимости от того, в который раз он приступает к чтению текста.

Терминологическое уточнение: элементы коммуникативной структуры – как это принято в ряде лингвистических работ – мы будем называть пропозициями, элементы художественной структуры («поэтизмы») – иллокуциями. Этапы смыслообразования (этапы взаимодействия коммуникативной и художественной структур) мы, также следуя принятым в лингвистике традициям, будем называть *ходами*. Описывая данные этапы, попытаемся одновременно «отрефлексировать» проводимые аналитические процедуры, дать им, так сказать, методологический комментарий.

Фрагмент:

Что почек, что клейких заплывших огарков  
Налеплено к веткам! Затеplen  
Апрель. Возмужалостью тянет из парка,  
И реплики леса окрепли.

*Ход 1*

В основе пропозиции 1 – сравнительно-сопоставительная конструкция, оформленная комбинацией союзов «что..., что...» («что этих, что тех; что здесь, что там»), которая грамматически противопо-

ставляет семы, формирующие основу лексики «почек», и лексики, которая *открывается* серией прилагательных – «клеяких заплывших...».

Двигаясь по первому стиху фрагмента в процессе анализа того, как *конструируется* смысл, мы ни в коем случае не должны форсировать это движение: лексия «...огарков», расположившаяся в ударной позиции стиха, пока «скрыта» от нас серией прилагательных – при том, что синтаксически эти прилагательные относятся именно к ней. В этом нарочито медленном и скрупулезном развертывании текста – принципиальное отличие дискурсивного анализа от анализа традиционного структурального: структуралист, устанавливающий связи и отношения в тексте, который лежит – уже прочитанный – перед ним, может сразу же перейти в «ударную» позицию первого стиха, к лексии «...огарков», причем «огарков» уже и «клеяких», и «заплывших». Это форсированное движение от лексики к лексии, их пространственное сопряжение не позволяет понять, как текст «проживается» и «переживается» читателем.

### *Ход 2*

Основу иллокуции 1, которая формируется одновременно с развертыванием пропозиции 1 и здесь же, в процессе этого развертывания, разрушает последнюю, составляет общность фонологического ряда, базирующаяся на чередовании фонем *п* и *к* – «*п*очек...» «*к*леяких... заплывших...», а также лексико-семантическая общность, включающая существительное «почек» и прилагательное «клеяких» в единое семантическое поле – «клеякие почки».

### *Ход 3*

Данное семантическое поле «клеякие почки», в свою очередь, формирует основу пропозиции 2 и

расширяется за счет прилагательного «заплывших» – последнее также становится определением к слову «почек» – весенние почки, действительно, «заплывшие».

#### *Ходы 4–5*

На новом этапе дискурсивного развертывания текста – конфликт вновь образованной пропозиции 2 с иллокуцией 2, основанной на разрушении семантического поля «клейкая заплывшая почка»: прилагательные «клейких заплывших» связываются в процессе *дальнейшего развертывания* текста синтаксически – как определения – с существительным «огарков», и эта вновь возникающая сема «клейкие заплывшие огарки», в свою очередь (*Ход 5*), становится пропозицией 3 – «заплывшие огарки свечи (?)».

Уникально положение прилагательного «заплывших» – оно, именно в силу своей многозначности, сопрягает лексику «почек» и лексику «огарков», заставляя «свечную» семантику просвечивать через «почечную»: почки становится свечами, «налепленными к веткам» и впоследствии, в третьем стихе, буквально «затепляющими апрель».

#### *Ход 6*

Взаимообратимость пропозиций и иллокуций наиболее явственно проявляется в начале именно второго стиха, когда фонологический ряд, основанный на чередовании «мягких» сочетаний согласных **па**, **ка** и формирующий фонологическую основу пропозиции 2, становится фонологической основой иллокуции, вступающей в конфликт (на фонологическом же уровне) с комбинацией **грк** («огарков»): «...**к**лейких **з**а**п**лывших **о**га**р**ков / На**л**еп**л**ено к веткам».

Полное описание работы механизмов смыслообразования в рамках взаимодействия коммуникативной и

художественной структур (даже на основе приведенного микрофрагмента) не входит здесь в нашу задачу. На этом этапе важно определить общую логику этого взаимодействия – в ее основных параметрах.

Безусловно, взаимодействие коммуникативной и художественной структур текста нельзя сводить только к отношениям конфликтного противостояния; это, скорее, со-противопоставление, которое приводит к различного рода снятиям конфликта, к взаимодействиям и взаимобратимости языковых и художественных конвенций, с одной стороны, и авторской интенции, с другой. В каждом конкретном случае, в анализе конкретного текста результаты этого взаимодействия могут проявляться по-разному.

Но тем не менее важно выявить как общую логику описанного выше взаимодействия, так и ее интерпретационные перспективы – как на основе этой логики мы можем сформировать типологию текстов?

Первый вопрос в связи с этим – вопрос о факторах, которые воздействуют на механизмы взаимодействия коммуникативной и художественной структур текста и сводятся, с одной стороны, к степени «жесткости/толерантности» коммуникативных конвенций, а с другой – к степени «агрессивности» творческих установок автора. Здесь следует оговориться – данные факторы и опосредованная ими общая логика взаимодействия художественной и коммуникативной структур актуальны лишь для более-менее современной (постромантической) литературной ситуации, когда основополагающим эстетическим принципом для подавляющего большинства литературно-художественных текстов стала «эстетика противопоставления»<sup>109</sup>. Так, например, в рамках «эстетики тождества»

---

<sup>109</sup> В противовес «эстетике тождества» – как формулирует эти эстетические макросистемы Ю.М. Лотман (*Лотман Ю.М. Лекции по*

степень «нарративности», т. е. художественной «иллокутивности» древнего эпического поэта, зависит от того, насколько точно он следует эстетическим (коммуникативным) конвенциям эпоса, зафиксированным в предшествующих ему образцах.

Второй вопрос – насколько общая «жесткость» коммуникативной структуры зависит от «жесткости» составляющих ее уровней (лексико-семантического, фонологического, грамматического и т. д.) и в какой логике и какими своими составляющими проявляет свою «агрессию» по отношению к коммуникативной структуре нарратив. Третий вопрос – какова логика взаимодействия коммуникативной и художественной структур текста при различных степенях этой «жесткости» и «агрессивности» и каким может быть результат реализации этой логики?

Простейший пример текста с ослабленной, «дефектной» коммуникативной структурой, из которой изъята одна из составляющих – хрестоматийная «Глокая куздра» Успенского-Щербы. В результате насильственного изъятия лексико-семантического плана текст перестает быть полноценным средством коммуникации. С лингвистической точки зрения это – текст-инвалид.

Параллельно в «Глокой куздре» резко увеличивается нагрузка на прочие структурообразующие факторы – фонологический, морфологический, грамматический и синтаксический. Именно поэтому данный гипотетический текст стал прекрасным наглядным пособием по русской морфологии и грамматике. (Любопытный пример интенсификации фонологического ряда подобным образом редуцированного текста приводит Т.С. Элиот: не зная итальянского языка, но умея «озвучивать» итальянскую поэзию, он вслух читает Данте, наслаждаясь «музыкой» стихов великого флорентийца.)

Гипертрофируется нарративная структура подобного текста (она и становится средством компенсации дефектов структуры коммуникативной); степень многозначности текста столь высока, что он полностью попадает во власть внетекстовых структур, которые могут сколь угодно вольно «осеменить» его, «вчитывая» любые значения.

Вместе с тем «ампутация» лексико-семантической составляющей коммуникативной структуры не становится для текста фатальной – системность его сохраняется, он воспринимается как текст.

Изъятие иных составляющих травмирует текст в значительно большей степени, разрушая саму основу коммуникативной структуры, что требует в качестве средств компенсации и больших усилий со стороны «внетекстовых структур».

В художественной практике есть случаи разрушения одновременно грамматической, синтаксической и морфологической его составляющих: достаточно вспомнить финальные страницы джойсовского «Улисса» или монологи из пьесы С. Беккетта «В ожидании Годо».

Вместе с тем, хотя на основе этих «деструктурированных» текстов и могут быть созданы произведения, для компенсации «дефектов» канала коммуникации мобилизуются очень мощные средства – применительно к данным, конкретным ситуациям специально установленные конвенции, «договор» между автором и читателем (зрителем): в первом случае последний готов к тому, что перед ним – экспериментальная попытка фиксации реального протекания мыслительного процесса, а не «слово» об этом процессе, «реальный» поток сознания, а не его имитация (как у Л. Толстого и Дороти Ричардсон); во втором случае сама авторская и зрительская установка на абсурдность сценической

ситуации вносит известную логику в алогичное, структурирует неструктурированное; здесь, сказали бы мы, наблюдается не отсутствие структуры, а «минус-структура», становящаяся эмблемой онтологической ситуации, «вчитываемой» в «минус-текст».

Приведенные наблюдения показывают: чем менее «жесткой» оказывается коммуникативная структура текста, тем большую роль играет структура нарративная, чем менее структурирован текст, тем выше значение осмысливающих текст внетекстовых структур, тем многозначнее, «множественнее» текст.

Безусловно, разъятие единой структуры текста на составляющие – операция в достаточной степени условная, но она вполне допустима, если нам необходимо выявить структурные доминанты модуляций.

Из всех уровней коммуникативной структуры текста наименее жесткими представляются лексико-семантический и стилистический: семантика и стилистика – основные сферы смыслообразования, а поэтому здесь возможен компромисс между коммуникативными и нарративными структурами, здесь их сопоставление обладает наибольшей гибкостью и вариативностью, здесь же возможны самые различные модуляции, которые ведут к усилению роли нарративной структуры и усилению многозначности текста – без разрушения последнего.

Приведем пример «жесткой» лексико-семантической организации текста, сделав только одну оговорку: этот текст (микротекст – фрагмент из рассказа Э. Хемингуэя «На Биг-Ривер») вписывается в более широкую сеть отношений, в определенный со-text. Взаимодействуя с данным со-text'ом, с другими микро- и макротекстами через внетекстовые структуры и «становящееся» произведение, приведенный ниже текст,

если и не опровергнет результаты нашего анализа, то уточнит их и впишет в более широкую аналитическую схему.

«While the water was heating in the pot he took an empty bottle and went down over the edge of the high ground to the meadow. The meadow was wet with dew and Nick wanted to catch grasshoppers for bait before the sun dried the grass. He found plenty of good grasshoppers. They were at the base of the grass stems. Sometimes they clung to a grass stem. They were cold and wet with the dew, and could not jump until the sun warmed them. Nick picked them up, taking only the medium-sized brown ones, and put them into the bottle. He turned over a log and just under the shelter of the edge were several hundred grasshoppers. It was a grasshopper lodging house. Nick put about fifty of the medium browns into the bottle. While he was picking up the hoppers the others warmed in the sun and commenced to hop away. They flew when they hopped. At first they made one flight and stayed stiff when they landed, as though they were dead»<sup>110</sup>.

---

<sup>110</sup> *Hemingway E. Big Two-Hearted River: Part II // Hemingway E. The Fifth Column and the First Forty Nine Stories. London, 1939. P. 321.*

«Пока вода нагревалась, Ник взял пустую бутылку и спустился к реке. Луг был мокрый от росы, и Ник хотел наловить кузнечиков для наживки раньше, чем солнце обсушит траву. Он нашел много отличных кузнечиков. Они сидели у корней травы. Некоторые сидели на стеблях. Все были холодные и мокрые от росы и не могли прыгать, пока не обсохнут на солнце. Ник стал собирать их; он брал только коричневых, среднего размера и сажал в бутылку. Он перевернул поваленное дерево, и там, под прикрытием, кузнечики сидели сотнями. Здесь был их дом. Ник набрал в бутылку не меньше пятидесяти штук коричневых, среднего размера. Пока он их собирал, остальные отогрелись на солнце и начали прыгать в разные стороны. Прыгая, они раскрывали крылышки. Они делали прыжок и, упав на землю, больше уже не двигались, словно мертвые.» (пер. О. Холмской).

Приведенный пассаж строится на основе трех линейно взаимодействующих семантических полей: предметный, глагольный и атрибутивный ряды, характеризующие жизнедеятельность человека (Ник), существование насекомого (кузнечик) и то, что является топографическим фоном для первого и второго полей – местность, природа. Единственное «вертикальное» пересечение «антропоморфной» и «энторморфной» семантики приходится на слово «lodging house», что, впрочем, вполне объяснимо скудостью ресурсов языка: жилище кузнечика, в отличие от жилищ многих других насекомых (ос, пчел, пауков и т. д.), не имеет в английском, как и в русском, специализированного названия.

Прилагательные, описывающие каждый из предметов и существ, принадлежащих к указанным семантическим полям, – прилагательные предметные, их функция – дать конкретную, большей частью внешнюю характеристику объекта: бутылка – empty, луг – wet, кузнечик – cold, wet, brown, good. Единственный случай переносного использования прилагательного – dead, но метафоризация преднамеренно здесь снимается через механизм простого сравнения: «as though they were dead».

Потенциально и по сути свободен от переносных значений и глагольный ряд.

Стилистически текст однороден: ни один из его элементов не выпадает за рамки обыденного стиля.

«Плотность» коммуникативной структуры увеличивается за счет использования в «ударных» позициях почти каждого предложения и каждой синтагмы повторяющихся и в силу этого наиболее частотных лексем: ...high ground to the *meadow*. The *meadow* was wet...; ... the *meadow* was *wet* with *dew* and Nick wanted to catch *grasshoppers* for bait before the sun dried the *grass*. He

found plenty of good *grasshoppers*. They were at the base of the *grass stems*. Sometimes they clung to a *grass stem*. They were cold and *wet* with the *dew*, and could not jump... и т. д.

Этот беглый и достаточно поверхностный анализ демонстрирует наличие чрезвычайно плотной «моно-семантической» структуры, на основе которой при чтении возникает образ, интерпретируемый однозначно и однопланово: перед нами – фактографическое, сухое описание, почти «фотография», где означаемое и означающее связаны одним единственным способом. Коммуникативная и нарративная структуры совпадают.

Понятно, что вписанный в контекст всего рассказа, в контекст сборника «Пятая колонна и сорок девять ранних рассказов», составленного при участии самого писателя, и вообще в широкую сеть литературных и внелитературных фактов, характеризующих раннее творчество Э. Хемингуэя, взятый нами в качестве материала для анализа «микротекст» окажется «заряжен» многими и многими смыслами. Взять хотя бы те, что рождаются при взаимодействии «нулевого письма» двух рассказов «На Биг-Ривер» со стилистикой и тематикой промежуточных «интерлюдий», названных «Глава XIV» и «Глава XV». Но эти смыслы будут сосредоточены не в тексте, а в знаменитом хемингуэевском подтексте («минус нарратив»), который работает тем сильнее, чем более непроницаемым для смыслов оказывается сам микротекст и чем большие «усилия» по его декодированию будут прилагать внетекстовые структуры – впрочем, до известного предела, пока степень сопротивления текста не окажется выше степени настойчивости, с которой внетекстовые структуры будут к нему «подступать».

Сам же текст этих смыслов не несет: здесь, сказали бы мы, смысл равен значению.

Пример второй, из А. Рембо:

Libre, fumant, monte de brumes violettes,  
Moi qui trouais le ciel rougeoyant comme un mur  
Qui porte, confiture exquise aux bons poetes,  
Des lichens de soleil et des morves d'azur...<sup>111</sup>.

Количество семантических полей в «микротексте» из «Пьяного корабля» («а мы взяли отрывок гораздо меньший по объему, чем тот, что приведен выше») больше, и, что самое главное, самим принципом организации этого «микротекста» становится их метафорическое пересечение<sup>112</sup>: «судовая» семантика сопрягается с антропоморфной (отождествление лирического героя и корабля). Вариантами топографического плана можно назвать морской (сквозной для всего стихотворения), воздушный и «соларный» планы, которые также взаимодействуют с антропоморфной и даже, сказали бы мы, «антропогенной» семантикой («des morves ...»), причем

---

<sup>111</sup> *Rimbaud A. Oeuvres*. М., 1988. Р. 178.

Пусть хоть небо расскажет о дикой игре,  
Как с налету я в нем пробивал амбразуры,  
Что для добрых поэтов хранят винегрет  
Из фурункулов солнца и сопель лазури.

(*Рембо Артур*. Пьяный корабль; пер. Д. Бродского)

<sup>112</sup> О сходном эффекте применительно к поэзии О. Мандельштама пишет Б.А. Успенский: «Эти семантические поля – исходные (первичные) и окказиональные (вторичные) – могут, вообще говоря, объединяться воедино, тогда значение слова расширяется, включая в себя значение того слова, вместо которого оно выступает (и которое, тем самым, подспудно, парадигматически присутствует в тексте). Так создается (моделируется) новый мир, отличающийся по своим семантическим характеристикам от обыденного, профанного мира...» (*Успенский Б.А.* Анатомия метафоры у Мандельштама // Новое лит. обозрение. М., 1974. № 7. С. 140–141).

отягощенной «семой» болезни; при этом последняя накладывається и на семантику «растительную» – в силу полисемантической «ударных» лексем («des lichens de soleil...») и т. д.

Косвенное свидетельство многозначности текста Рембо – значительное количество переводов самого высокого класса («Пьяный корабль» переводили Д. Самойлов, П. Антокольский, Д. Бродский, Б. Лифшиц, Е. Витковский и др.). Прямое свидетельство многозначности – различные интерпретации, в частности, знаменитого в силу своей «поливалентности» последнего стиха приведенной девятнадцатой строфы, где существительное *l'azur* становится и «лазурью» (Д. Бродский), и «пенной» (Д. Самойлов), и «дождем» (Е. Витковский) и т. д. – каждый из членов переводческой «команды» «Пьяного корабля» вполне обоснованно дает свой вариант интерпретации этого многозначного образа, равно как и других.

«Пьяный корабль» демонстрирует потенции к формированию многозначности не только на лексическом уровне, хотя именно в последнем эти потенции наблюдаются наиболее отчетливо. О более общих параметрах диссоциативной техники Рембо пишет американский исследователь: «Видоизменяется не только синтаксис. Сама логическая основа западноевропейской мысли и языка начинает ломаться. Растворяется их базовая форма – субъект, глагол, объект и их определения и обстоятельства. Растворяется и просодия – появляется свободный стих и та новая проза-заклинание, которая так непохожа на опыты Бодлера. Главная тенденция этой новой просодии – в движении к созданию гипнотизирующих магических заклинаний, нарушающих привычное восприятие – к акустической магии. Важнейшие, главные «материалы» – психологические, описательные, драматические,

из которых обычно состоит поэзия, видоизменяются до неузнаваемости и вступают в сочетания, которые убеждают в существовании иного устройства вселенной»<sup>113</sup>. Не того ли устройства, о котором столь малоубедительно пытался рассказать книжникам герой Евангелия от Иоанна?

Оговорим два условия. Во-первых, различия между стихотворным и прозаическим текстом (в первом, как известно, вследствие его большей «плотности», чрезвычайно интенсифицируются внутренние связи и взаимодействия) не только не мешают логике нашего сопоставления, но и работают на нее: стихотворный текст – именно потому, что он предельно сконденсирован, более «откровенен» в сопряжении семантических полей, – характеризуется меньшей «жесткостью», если иметь в виду его коммуникативную структуру, чем текст прозаический.

Текст Рембо – текст с «ослабленной» коммуникативной структурой, лишенный «жесткости», а потому открывающий возможность множественных интерпретаций. Смысл в значительной степени «свободен» от значения, хотя и формируется на его основе – в логике «челночного» взаимодействия текста и внетекстовых структур. Это – действительно «множественный», а не полисемантический текст – разговор о «полисемантности» текста, строго говоря, беспредметен: «жесткий» текст, подобный первому из приведенных нами отрывков, моносемантивен, второй – «асемантивен». Произведение же полисемантическим быть не может по определению – это единожды возникающий смысл.

Таким образом, если мы не в состоянии (в силу жанра настоящей работы) установить исчерпывающую номенклатуру текстов, то по крайней мере можем

---

<sup>113</sup> *Rexroth K. The Works of Rimbaud // Saturday Review. 1967. January 14. P. 34.*

определить тенденцию увеличения/уменьшения степени структурированности, «жесткости» их коммуникативной структуры. Далее, мы можем предположить, что чем более «жесткой» является данная структура, чем в меньшей степени интенсивным будет процесс пересечения семантических полей, тем меньшей свободой по отношению к структурирующему потенциалу текста будут пользоваться внетекстовые структуры, и наоборот: чем более «прозрачен» текст, т. е. чем менее жесткой будет связь между семантическими полями, тем большую роль играют в структурировании текста внетекстовые структуры, тем более «свободен» нарратив, тем большими потенциями в плане «множественности» обладает текст.

Но, естественно, практически ни один текст не застрахован от того, что приступающие к его перекодированию внетекстовые структуры будут оформлены кодом, принципиально отличным от кода текста — в этом случае вступает в дело логика профанации, ведущая к «аннигиляции», взаимному «разрушению» текста и внетекстовых структур.

### **§ 13. Поэзия минимализма: опыт дискурсивного анализа**

Настоящий раздел не является попыткой монографического анализа минималистской поэзии в какой-либо из ее жанровых разновидностей (японская поэзия, классический, русский или зарубежный моностих и т. д.). Материал минимального по объему текста позволяет поставить ряд проблем, связанных с методологией и методиками дискурсивного анализа, более полно и адекватно представить их объект, проиллюстрировать их логику.

Мы попытаемся показать, что методики анализа литературно-художественного текста, развивающиеся в

русле структуралистского подхода, лишь в незначительной степени отражают реальную практику словесного искусства как диалога между создателем текста и его реципиентом – в основном благодаря утвердившимся в рамках данного подхода представлениям о принципах структурной организации произведения, исключительно текстуальном характере его контекстов (co-texts), а также отсутствию достаточно последовательной дифференциации смысла и значения в комплексе «текст-произведение».

Минималистская поэзия, как любой другой «микрожанр», удобна при анализе дискурсивных механизмов текстопорождения и рецепции текста именно потому, что механизм «забывания» – в силу ограниченности самого объема текста – не успевает срабатывать. Она же, благодаря своей концентрированности и принципиальной контекстуальности, позволяет построить наиболее наглядную модель этих механизмов.

В стихотворениях-одностроках В. Вишневского (мастера «иронического авангарда») художественный эффект основан на внутренней парадоксальности референциального кода, который сопрягает в процессе дискурсивного развертывания текста разноположенные семантические поля. Параллельно в конфликт вступают текстовой и перформативный (как часть, и в случае с Вишневским – очень важная) планы дискурса. Конфликтное со-противопоставление семантических полей, а также текстовой и паратекстуальной плоскостей дискурса порождает смысловые модуляции, основанные на взаимопроникновении, взаимообратимости, взаиморедукции, взаимоуничтожении и взаимореконструкции ноэм, сталкивающихся в процессе интердискурсивной работы (порождение и рецепция текста), а принципиальная неразрешимость конфликта

между разноположенными семантическими полями снимается как смехом – единственно возможной и естественной реакцией реципиента, так и реализацией перформативного аспекта дискурса (дикция, манера произнесения текста, внешний вид автора, авторские ремарки, сопровождающие и оформляющие перформанс и т. д., а также характеристики аудитории). Задача дискурсивного анализа – не только определить механизмы смыслопорождения и рецепции, но и проследить логику смысловых модуляций (различные колебания («мерцания», «вибрации») смысла, смысловая интерференция, амплификация (усиление) и ослабление смысловой напряженности и т. д., взаимодействие, взаимоперетекание и взаимообратимость ноэм.

Попробуем сначала смоделировать логику, принятую в структурном анализе текста и сопоставить его возможные результаты с результатами того, что в настоящем пособии мы называем дискурсивным анализом.

Текст:

Ты мне роди, а я перезвоню...

(В. Вишневский)

*Семиотика текста.* Структурный (текстовый) уровень анализа:

Лексия 1 «Ты мне роди» актуализирует вполне определенное семантическое поле и связанные с ним референтные ситуации и смыслы: в традиционном понимании ребенок – «чудо великое», «вершина любви», ее цель и высшая ценность, а эстетический компонент лексии 1 соотносит ее к тому же с многочисленными образчиками интимно-патетической лирики.

Лексия 2 «...а я перезвоню...», включающая совершенно иной семантический и смысловой регистр, профанирует, снижает высокую патетику, составляющую эмоциональный тон лексии 1: по столь значительному поводу, как рождение ребенка (манифестация принципа «возвращения»), просто «перезвонить» нельзя.

Союз **а**, разделяющий лексии, изначально полисемантичен: он сочетает в себе семы противопоставления (будучи в этом значении синонимом противительного союза **но**) и соединения (синоним соединительного союза **и**). Семантическая оппозиция лексий 1 и 2 редуцирует многозначие союза, сводя его значение исключительно к противопоставлению. При этом противопоставляется не семантика конкретных лексий, а – шире – семантические и стилистические поля: высокая патетика и интимный лиризм, с одной стороны, и легкомысленно-шутливая ирония – с другой.

В целом взаимодействие семантических полей выводит на вполне определенный смысл (метасмысл): девальвация традиционных ценностей культуры в условиях современной «телефонизированной» (информационной) цивилизации и т. д. – такова, в общих чертах, модель произведения В. Вишневского, к которой мы приходим в результате структурного анализа текста.

*Семиотика дискурса.* Дискурсивный уровень анализа включает в себя текстовый уровень, но подчиняет его логике хронологического развертывания, где, наряду с текстовым уровнем, как равноправный ему механизм смыслопорождения, участвует и перформативный контекст.

Конфликт текста и перформативного контекста (пресуппозиция восприятия: образ «автора» – иронически-легкомысленного человека, недостойного доверия в решении значительных житейских проблем, к тому же изысканно одетого и т. д.) снижает высокую патетику, имманентную тексту лексии 1, и *уже в момент* произнесения этой лексии автором *провоцирует* возникновение внутренне парадоксального, динамичного смысла: «Ты мне роди, но и ты, и ребенок для меня равным счетом ничего не значите; это смешно – рожать ребенка и верить в то, что это что-то значит для меня как для отца оно; посмотри – разве такой умный, легкий, хорошо одетый и красивый, как я, человек может иметь что-то общее с детьми – твоими детьми?». «Снижение», девальвация ценностей традиционной культуры, связанных с темой произведения, происходит уже здесь, в процессе дискурсивного развертывания лексии 1.

Союз **а**, открывающий лексию 2, уже в силу этой конфликтности, реализует свою противительную функцию (синонимичен союзу **но**) и противопоставляет пока *предполагаемую* («пока» в нашем анализе исключительно важно: поскольку текст разворачивается во времени, то аналитик, как бы реконструируя это темпоральное развертывание текста, обращает внимание на то, как постепенно возникают и аккумулируются смыслы) семантику лексии 2 смыслом, порожденным в процессе этого развертывания. Поэтому лексия 2 – уже в силу своей структурной позиции (поскольку за негативной в своей нозматике лексией 1 следует противительный союз, то мы предполагаем, что следующая за ней лексия будет прямо противоположна ей в смысловом отношении) – инверсируется (взаимобращение «ноэм»), порождает позитивные в основе своей смыслы: «Да, адресант – *недостойный* человек, **НО**

(неполная синонимия союзу **а**) он все-таки перезвонит. Следовательно, не так уж он легкомыслен, и не исключено, что легкомыслие его – только маска, надев которую, он пытается – и успешно – уберечь последнюю из оставшихся в этом мире ценностей от конечной девальвации; и на этом основании от него все-таки стоит родить». Ноэма «стоит родить» «удваивается» (амплификация – может быть, «родить двойню»?) в процессе реализации принципа «возвращения» – уверившись в том, что лирический герой «позвонит», лирический «реципиент» возвращается к лексии 1, при этом союз **а** освобождается от значения противительности (перестает быть синонимом союзу **но**) и становится союзом соединительным, тождественным семантически союзу **и** («мерцание» смыслов, формируемых на основе семантики союза, заставляет последний «вибрировать»). Смысл объективируется и усложняется, теряет однозначность, становится более противоречивым («вибрирующим»), но и – именно поэтому – эстетически и эмоционально насыщенным.

«Принцип возвращения», теперь включающий в свое поле не только текстовой, но и перформативный уровень дискурса (легкомыслие адресанта – «маска» и, не исключено, трагическая), определяет «челночный» характер смыслообразования: ноэматический (смысловой) результат дискурсивного развертывания текста формируется в движении реципиента от лексии 1 к лексии 2 и обратно (горизонтальный уровень смыслообразования), равно как и в процессе текстуализации перформативного контекста (вертикальный уровень смыслообразования) – с последующим затуханием амплитуды, характеризующей силу, напряженность и динамические характеристики смыслов, формирующихся в сознании аудитории.

Дополнительные обертоны смыслов опосредуются характером последней – ее составом, гендерными и возрастными особенностями, ценностной ориентацией различных ее групп, а также основанной на данных параметрах внутренней «драматургией» перформанса. Так, сама публичность произнесения текста (как неотъемлемый аспект перформативного контекста) служит остранению его семантики и соответственно десубъективизации смысла – «история», в сжатом виде представленная в тексте, воспринимается как история, произошедшая не с реципиентом, но с кем-нибудь другим – со всеми опосредованными этим остраняющим механизмом смысловыми эффектами.

Возрастные, гендерные характеристики аудитории и обусловленные ими варианты пресуппозиций также определяют процессы смыслопорождения в каждой конкретной гендерно-возрастной группе, равно как и взаимомодуляцию данных процессов в рамках аудитории как «коллективного реципиента».

## Вместо заключения: текст, контекст, интертекст

Особую актуальность заявленная выше проблематика обретает в связи с концепцией интертекстуальности, которая начинает разрабатываться в конце 60-х годов постструктуралистской критикой и до сих пор считается одной из наиболее интересных проблем литературоведения.

Ставшая новым этапом в изучении литературного творчества, новой методикой изучения литературных фактов, концепция интертекстуальности привлекла внимание исследователей как новый и на первый взгляд эффективный (и эффектный) аналитический инструмент. Практика «интертекстуального анализа», состоящая в отслеживании аллюзивного и реминисцентного материала, стала общим местом в литературоведческих исследованиях, а поиски в текстах одного автора случаев цитирования (прямых или скрытых, осознанных или бессознательных) текстов другого автора стала обычным материалом работ, посвященных реализации данной практики.

Общая логика интертекстуального анализа в работах подобного свойства сводится к следующему: приняв в качестве отправной точки исследования тезис о том, что «интертекстуальность» в творчестве «младшего» литератора есть «осознанный художественный прием»<sup>114</sup>, исследователи выявляют в творчестве «старшего» литератора «аллюзионные поля»<sup>115</sup>, текстуальной реализацией которых становятся в тексте-реципиенте те или иные формы цитации.

---

<sup>114</sup> Яблоков Е.А. Художественный текст и интертекст: мотивы Л. Андреева в произведениях М. Булгакова // Литературный текст: проблемы и методы исследования. Тверь, 1997. Вып. 3. С. 30.

<sup>115</sup> Там же. С. 31.

Вместе с тем работы подобного рода издавна существуют в науке о литературе, а выявление источников влияния и заимствования вообще есть одна из наиболее почтенных литературоведческих методик, издавна используемых при решении проблемы традиции и новаторства. Какое отношение к подобного рода методикам имеет концепция интертекстуальности и что же такое интертекст и «интертекстуальный» анализ?

Суть концепции интертекстуальности ее интерпретаторы сводят к следующему: поскольку любой пишущий находится под воздействием чужих дискурсов (социолектных, научных, бытовых, литературных), под воздействием «внетекстовой реальности как текста», то его собственный текст неизбежно становится полем пересечения этих дискурсов<sup>116</sup>. Строго говоря, в интертексте пересекаются не дискурсы, а их «следы», тексты. «Чужих» дискурсов не может быть по определению, есть чужие тексты – они-то, попадая в процессе чтения во внетекстовые структуры реципиента и подвергаясь там осмысливанию, могут перейти в новый текст, но уже как вербализованные смыслы. Поэтому процедуру возникновения интертекста один из авторов данной концепции Ю. Кристева называет «чтением-письмом»: интертекст пишется в процессе *считывания* чужих дискурсов и потому «всякое слово (текст) есть такое пересечение других слов (текстов), где можно прочесть по меньшей мере еще одно слово (текст)»<sup>117</sup>. Новый текст как бы «пишется поверх» старого (Ж. Деррида).

Важное уточнение: интертекст с точки зрения постструктурализма не является простым собранием «точечных» цитат. В интертексте «сходятся» не цитаты из чужих произведений, но всевозможные дискурсы, а

---

<sup>116</sup> Косиков Г.К. Указ. соч. С. 289–290.

<sup>117</sup> Там же.

сам интертекст следует понимать как «место *пересечения* текстовых *плоскостей*, как диалог различных видов письма – письма самого писателя, письма получателя (или персонажа) и, наконец, письма, образованного нынешним или предшествующим культурным контекстом»<sup>118</sup>.

Таким образом, интертекстуальный анализ, в его наиболее последовательной форме, должен, с одной стороны, быть всеобъемлющим и учитывать все и всевозможные дискурсы, соучаствующие в формировании интертекста. С другой стороны, интертекстуальный анализ подразумевает в конечном счете анализ не текста и не дискурса, а, так сказать, интердискурсивной работы, процедур текстопостроения, в основе которых – взаимодействие и взаимопересечение «чужих» дискурсов. Анализ текста в данном случае есть лишь материал для более важных выводов и обобщений.

Именно в этом ключе пишет об интертекстуальном анализе И.П. Смирнов: ...»выявление интертекста делается отправным пунктом для реконструкции генеративного процесса, в результате которого преобразуются предшествующие и образуются новые литературные произведения»<sup>119</sup>.

И важное замечание, предупреждающее всех, кто предпринимает попытки интертекстуального анализа: «...интертекст конституируется в качестве продукции не реципиента разбираемого текста, но процесса текстопорождения»<sup>120</sup>.

Вместе с тем в концепции интертекстуальности – как она возникла и оформилась во французской семиотике – есть моменты, которые ставят под сомнение саму ее «филологичность». Интертекст – это то, что по определению не может быть предметом филологиче-

---

<sup>118</sup> Там же.

<sup>119</sup> Смирнов И.П. Порождение интертекста. СПб., 1995. С. 5.

<sup>120</sup> Там же. С. 6.

ского анализа в силу как объема явления, так и его специфики. То, что обычно исследуют в рамках «интертекстуального подхода», не интертекст, а его фрагмент, точнее, «узелок»<sup>121</sup>, образовавшийся в результате усилий автора на безбрежном поле интертекста.

И действительно, строго говоря, проблема интертекстуальности – это не филологическая, а семиотическая проблема (в том смысле, в котором дифференцирует филологов и семиологов Р. Барт<sup>122</sup>), она имеет лишь косвенное отношение к практике филологического анализа текста и относится в большей степени к проблемам культурологии, социальной психологии – не случайно, завершая свою книгу, И.П. Смирнов замечает: «Дальнейшее развитие интертекстуальной теории должно будет сомкнуться с теорией памяти»<sup>123</sup>. И, конечно, с теорией сознания как феномена культуры, поскольку полное описание интертекста как «культурной формы» может быть дано в комплексном анализе триады *интерсубъективность – интердискурсивность – интертекстуальность*.

---

<sup>121</sup> Несколько метафорический характер определения того, что есть интертекст, вынужден, и сама эта вынужденность есть симптом того, что интертекст склонен «ускользать» от точного научного определения и, следовательно, не может быть описан в терминах филологии. Впрочем, слово «узелок» – это термин или почти термин, «квазитермин», и эти качества ему придает источник – слова одного из теоретиков и практиков французского постмодернизма М. Бютора: «Не существует индивидуального произведения. Произведение индивида представляет собой своего рода узелок, который образуется внутри культурной ткани (Текста культуры, Текста Жизни, Интертекста. – В.М.) и в лоно которой он чувствует себя не просто погруженным, но именно появившимся в нем» (цит по: Современное зарубежное литературоведение. М., 1996. С. 220).

<sup>122</sup> Барт Р. S/Z. С. 16.

<sup>123</sup> Смирнов И.П. Указ. соч. С. 125.

Если же филологи не могут обойтись в своей работе без механизма интертекстуальности, то его анализ должен быть ограничен, на мой взгляд, по крайней мере тремя обстоятельствами.

Первое вытекает из общей логики наших рассуждений и сводится к следующему. Несмотря на то, что в рамках концепции интертекстуальности не фигурирует понятие «произведение», последнее, как мы показали выше, неизбежно участвует в процессе «пересечения текстовых плоскостей»: «чужой» дискурс входит в интертекст не в своей авторской данности, он осмыслен в процессе «считывания» чужого текста, становится произведением и лишь затем, как осмысленный знак, как новый текст, «вербализующий» это произведение, как новый дискурс, участвует в формировании интертекста.

Поэтому стихотворение И. Бродского из «Двадцати сонетов к Марии Стюарт»:

Я вас любил. Любовь еще (возможно,  
что просто боль) сверлит мои мозги.  
Все разлетелось к черту на куски...

...Я вас любил так сильно, безнадежно,  
как дай вам Бог другими – но не даст!

(И. Бродский. Двадцать сонетов к  
Марии Стюарт. VI, 1–3, 8–9),

рассматриваемое в контексте проблемы интертекстуальности, интересно не самим фактом включения в текст цитаты из стихотворения А.С. Пушкина, а тем, как это делает И. Бродский. Стихотворение современного поэта интересно логикой пересечения и взаимодействия «текстовых плоскостей» – интимно-патетического дискурса любовной лирики начала XIX века и иронически-«атрагического» дискурса пост-

модернистского. При этом Пушкин, вступающий в диалог с современным поэтом, – это Пушкин, каким он представляется современному поэтическому сознанию, Пушкин переосмысленный, часть внетекстовых структур, носителем которых становится поэт конца XX века.

Второе обстоятельство. Концепция «интертекста» с самого начала было направлена на разрушение представлений о единстве, целостности и системности текста; интертекст «размывает границы текста, делает его фактуру пронизываемой, его смысловые контуры – изменчивыми и неопределенными»<sup>124</sup>. Различные и разнообразные дискурсы, привнесенные в текст, не дополняют его (как, например, обильные цитаты из древних авторов, встречающиеся в произведениях писателей XVII–XVIII веков), но «пересекают и нейтрализуют друг друга»<sup>125</sup>, а текст как феномен «теряется» в непрерывных интертекстуальных наслоениях.

Поэтому не всякий «оснащенный» обильным цитированием текст есть «узелок» интертекста. Им станет только текст, где цитации вступают в драматичные, конфликтные взаимоотношения, и самое главное, текст, где авторская интенция реализует себя исключительно в сталкивании и «нейтрализации» различных и разнородных дискурсов (социолектов, способов письма и т. д.), не имея собственного «слова» и собственного «голоса».

Таким текстом является текст постмодернизма (редкие случаи интертекстуального письма встречаются и в более ранние периоды литературной истории; к ним можно отнести, очевидно, романистику Стерна),

---

<sup>124</sup> Гаспаров Б. Указ. соч. С. 60.

<sup>125</sup> Там же.

возведший «игру» в чужие дискурсы и социолекты в главный принцип текстопорождения<sup>126</sup>.

И связанное с этим третье обстоятельство. Возникшая в эпоху становящегося постмодерна, концепция интертекстуальности стала формой его эстетической авторефлексии и одновременно своего рода его нормативной поэтикой<sup>127</sup>. Приведем тонкое наблюдение Б. Гаспарова, который писал о том, что в постмодернизме важен принцип «не хорошо, но правильно»<sup>128</sup>, что значимость текста определяется не его эстетическими достоинствами, а тем, насколько точно он следует нормам и правилам эстетики постмодерна, одной из основ которой является принцип интертекстуальной игры.

Именно поэтому мы даже не ставим вопрос об эстетических достоинствах приводимых ниже фрагментов из текста поэтессы Ю. Скородумовой. Главное то, что это – «правильный» текст, даже более «правильный», чем предписывается нормативной поэтикой постмодернизма – во втором фрагменте приводимого текста уже не дискурсы конфликтуют между собой (через столкновение лексических, стилевых или иных маркеров), конфликт здесь обретает «внутридискурсивный» характер:

---

<sup>126</sup> См., например, характерный текст Д.А. Пригова «Игра в чины», который вполне можно считать метатекстом постмодерна (*Пригов Д.А. Игра в чины // Ерофеев В. Русские цветы зла. М., 1997. С. 381–389*).

<sup>127</sup> Подробнее об этом см.: *Лоскутова А.А. Поэтика протоинтертекстуальности // Литературный текст: проблемы и методы исследования: «Свое» и «чужое» слово в художественном тексте. Тверь, 1999. Вып. 5. С. 103.*

<sup>128</sup> *Гаспаров Б. Указ. соч. С. 63.*

## Параноев ковчег

...Все было весело и чинно.  
Иные, правда, напрягали,  
увы, не парус: Ай болел.  
Товарищ Нетте, что на ты  
Был с Брутом, похвалялся весом  
общественным. С похмелья синий  
чулок с деньгами флиртовал.  
Ударившись в роман, газета  
Ромен-Роллану наставляла  
рога-копыта. Дальше – круче;  
грудь колесо изобретала,  
стриптиз крепчал – так закалялась  
мадам де Сталь, Агата Кристи  
крестилась так, Мари – курила...

...Но вот случилась заварушка.  
Едва почуял бурю вестник,  
пштык вынул нож, вкатил царь пушку,  
достала Анка пулемет,  
за пистолет Макаров взялся.  
Стращала пулей дура,  
мальчик грозился пальчиком,  
пускал в ход вальтер скот, махала рыба  
мечом. Вне всех субординаций  
дал мичману по морде Панин,  
а Пронин нахамил майору.  
Гусь вдребезги разбил хрустальный,  
вдове порвав ее клико.  
Оленю обломал рога  
король. Порвал рубаху парень.

Андре жида назвал безродным  
космополитом, гей Люссака  
к Али-бабе приревновал.  
По харе получила кришна... <sup>129</sup>

Попытки же использовать механизм интертекстуальности при анализе литературных явлений, выходящих за рамки постмодернистской литературы, есть форма экспансии постструктуралистской эпистемы, которая пытается захватить не принадлежащие ей «территории». Впрочем, примеров подобного рода экспансии достаточно много в истории литературоведения – некоторых выше коснулись и мы.

---

<sup>129</sup> *Скородумова Ю.* Параноев ковчег // Фестиваль поэзии Genius Locі. М.; СПб., 1999. С. 83–85.

## **Контрольные вопросы по спецкурсу «От семиотики текста к семиотике дискурса»**

1. Концепция текста в трудах Ю.М. Лотмана.
2. Текст как структура.
3. Концепции «текста и произведения» в современной семиотике и лингвистике.
4. Категории значения и смысла в семиотике и лингвистике.
5. Понятие дискурса.
6. Дискурс как текстопостроение и чтение.
7. Литературный процесс как интердискурсивная практика.
8. Концепция внетекстовой реальности в современном литературоведении.
9. Понятие контекста. Структура контекста.
10. Типы контекста. Текст и контекст.
11. Проблема художественной структуры текста.
12. Проблема интертекста и интертекстуальности в филологии и семиотике.

На кафедре теории литературы Тверского государственного университета были подготовлены следующие издания:

**1997**

**Литературный текст: проблемы и методы исследования: Сб. науч. тр. – Тверь, 1997. – Вып. III. – 181 с.**

Сборник посвящен проблемам поэтики Пушкина, Чехова, Фета, Тютчева, Булгакова, Пастернака, Платонова, Бродского и ряда других поэтов, прозаиков и драматургов. В публикациях предлагаются неизвестные статьи Б.М. Эйхенбаума и Д.Е. Максимова и материалы к библиографии по проблеме заглавия.

**Проблемы и методы исследования литературного текста: Сб. науч. тр: К 60-летию И.В. Фоменко. – Тверь, 1997. – 108 с.**

Сборник подготовлен в честь 60-летия доктора филологических наук, профессора И.В. Фоменко и посвящен проблемам поэтики Чехова, Бродского, Булгакова, Набокова и некоторых других писателей. Все авторы сборника – преподаватели кафедры теории литературы Тверского государственного университета.

**1998**

**Литературный текст: проблемы и методы исследования: Сб. науч. тр. – Тверь, 1998. – Вып. IV. – 198 с.**

Статьи сборника посвящены проблемам поэтики. Анализируются функции заглавия, цитаты, повтора, рассматриваются проблемы онтологии имени в художественном тексте, предлагаются интерпретации отдельных произведений и принципы реконструкции авторского мироощущения. В сборник включены письмо С.И. Карцевского к И.И. Мещанинову и материалы к библиографии по проблеме «Имя литературного персонажа».

**Материалы Второй конференции «Литературный текст: проблемы и методы исследования». – Тверь, 1998. – 160 с.**

Книгу составили материалы конференции, посвященной литературному тексту. Она состоялась в Тверском государственном университете 17–22 октября 1998 г. В статьях сборника рассматриваются проблемы методологии исследования, заглавия и литературного имени, мотива, структуры текста, интертекстуальности и отношения мифа и литературы.

**Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Тверь, 1998. – 132 с.**

Сборник посвящен проблемам поэтики русской рок-поэзии 1970–1990-х гг. Авторы статей приходят к общей мысли: русский рок, декларативно отвергая традицию, тем не менее существует в русле национальной культуры и являет собой по сути новый этап в развитии русской словесности.

**Миловидов В.А. Текст, контекст, интертекст: Введение в проблематику сравнительного литературоведения: Пособие по спецкурсу. – Тверь, 1998. – 83 с.**

С позиции современных методологий, применяемых в изучении литературно-художественного текста, в пособии рассматриваются основные подходы к анализу межнациональных литературных взаимодействий. Пособие предназначено для студентов, аспирантов, преподавателей, а также всех тех, кто интересуется проблематикой современного литературоведения.

## 1999

**Драма и театр: Сб. науч. тр. – Тверь, 1999. – 96 с.**

В сборник включены статьи, посвященные проблемам теории и истории русской зарубежной драмы. В качестве исследуемого материала представлена не только классика мирового театра, но и малоизвестные драматургические тексты. Объектом анализа являются как собственно драматическое слово, так и «паратекст»: ремарка, список действующих лиц, стенография.

**Литературный текст: проблемы и методы исследования / «Свое» и «чужое» слово в художественном тексте: Сб. науч. тр. – Тверь, 1999. – Вып. V. – 219 с.**

В статьях сборника соотношение «своего» и «чужого» слова рассматривается как проблема теоретической

и исторической поэтики. Анализируются особенности «своего» и «чужого» в прозаическом и стихотворном тексте, цитирование как частное проявление «чужого» в «своем», литературные реминисценции и переключки, явные и скрытые формы литературного влияния. Публикуются материалы к библиографии по теме сборника.

**Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Тверь, 1999. – Вып. 2. – 192 с.**

Основу сборника составили материалы конференции по русской рок-поэзии, которая проводилась в Тверском госуниверситете 29 мая – 2 июня 1999 г. Статьи сборника посвящены как общим проблемам поэтики русского рока, так и поэзии отдельных авторов (Б. Гребенщикова, А. Башлачева, Ю. Наумова, Е. Летова, В. Цоя и др.).

**Доманский Ю.В. Смыслообразующая роль архетипических значений в литературном тексте: Пособие по спецкурсу. – Тверь, 1999. – 93 с.**

В пособии по спецкурсу рассматривается мотив в литературном тексте с учетом его архетипического значения. Предлагается методика реконструкции значения архетипа по мифологическому материалу. На основе реконструированных значений строится типология архетипических мотивов в русской прозе XIX в. Рассматривается механизм реализации архетипического значения в предметном мотиве в прозаических произведениях Пушкина, Григоровича, Тургенева, Достоевского, Л. Толстого и Чехова. В результате демонстрируется возможность интерпретации литературного произведения с учетом архетипических значений мотивов. Пособие предназначено для студентов, аспирантов и соискателей филологических специальностей вузов.

Козицкая Е.А. **Смыслообразующая функция цитаты в поэтическом тексте: Пособие по спецкурсу.** – Тверь, 1999. – 140 с.

В пособии предпринята попытка обобщить и систематизировать широкий круг проблем теории литературы, связанных с цитацией. Цитата рассматривается как частное проявление описанного М. Бахтиным феномена «чужого» слова, как важнейший элемент межтекстовых связей и взаимодействий. Определяются объем и границы понятия «цитата», уточняется его связь с теорией интертекстуальности. На богатом эмпирическом материале русской поэзии XIX–XX вв. исследуются формы бытования цитаты в лирике и функции цитатного слова в разных типах текстов. Рассматриваются как основная роль цитаты – носителя реминисцентного содержания, так и те дополнительные функции, которые она выполняет в зависимости от различных факторов. Пособие предназначено для студентов, аспирантов и соискателей филологических специальностей вузов.

## 2000

**Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр.** – Тверь, 2000. – Вып. 3. – 230 с.

В статьях и материалах рассматриваются филологические и культурологические аспекты феномена русского рока. Сборник включает разделы: «Дискурсы», куда помещены статьи, полемичные в отношении некоторых работ предыдущих сборников; «Опыт» – представлены работы, выполненные студентами; «Материаль» (интервью с рок-поэтом Д. Озерским, частотный словарь песен Виктора Цоя, комментированный указатель образов животных в поэзии Б.Г.); «Исследования», где представлены собственно литературоведческие работы, а также «Приложение».

**Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Тверь, 2000. – Вып. 4. – 269 с.**

Очередной сборник составлен на основе докладов, прозвучавших на Второй международной конференции, которая прошла в Тверском госуниверситете 16–20 сентября 2000 г. Статьи сборника посвящены как проблемам поэтики русского рока в целом, так и творчеству отдельных рок-поэтов (А. Башлачева, Б. Гребенщикова, И. Кормильцева, Евг. Федорова, Ю. Шевчука и др.). Авторы сборника – ученые из России, Белоруссии, Польши и Австрии. В разделе «Материалы» представлены публикации текстов группы «Ва-БанкЪ», интервью с Юрием Шевчуком и сочинение поэтессы Линор.

**«Москва–Петушки» Вен. Ерофеева: Материалы Третьей международной конференции «Литературный текст: проблемы и методы исследования». – Тверь, 2000. – 168 с.**

Книгу составили статьи, подготовленные на основании докладов, прочитанных на Третьей международной конференции «Литературный текст проблемы и методы исследования», которая состоялась на кафедре теории литературы Тверского госуниверситета 18–21 мая 2000 г. Статьи объединены общей фундаментальной проблемой – анализ одного произведения. В качестве объекта исследования избрана поэма «Москва–Петушки» Венедикта Ерофеева.

**Литературный текст: проблемы и методы исследования: Аспекты теоретической поэтики: К 60-летию Натана Давидовича Тamarченко: Сб. науч. тр. – М.; Тверь, 2000. – Вып. 6. – 244 с.**

Сборник научных трудов, созданный по инициативе РГГУ и ТвГУ, включает в себя работы ученых разных городов нашей страны и ближнего зарубежья. Он посвящен целостности художественного произведе-

дения, литературным жанрам, сюжету, мотиву и персонажу – проблемам, в разработку которых большой вклад внесли труды Н.Д. Тамарченко. Сборник предназначен для специалистов по теории и истории литературы, студентов и всех интересующихся вопросами филологии.

*Доманский Ю.В.* **«Тексты смерти» русского рока: Пособие к спецсеминару.** – Тверь, 2000. – 109 с.

В пособии к спецсеминару предпринята попытка описать возникновение и бытование биографических мифов трех представителей русского рока – Александра Башлачева, Виктора Цоя, Майка Науменко. Рассматриваются особенности репродукции «текстов смерти» рок-поэтов в средствах массовой информации; анализируются источники такой репродукции, главным из которых является поэтическое творчество. В результате автор приходит к выводу о том, что каждый из биографических мифов, вписываясь в культурную традицию (от русского романтизма до западной рок-культуры) вместе с тем формирует модель, соответствующую новому этапу истории русской культуры.

**Парадигмы: Сб. работ молодых ученых / Под общ. ред. И.В. Фоменко.** – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2000. – 216 с. – (Литературный текст: проблемы и методы исследования; Приложение)

Сборник, включающий работы молодых ученых Тарту, Пскова, Новгорода Великого, Санкт-Петербурга, Твери, Москвы и Коломны, посвящен наиболее актуальным вопросам современного литературоведения. На материале творчества А. Фета, А. Григорьева, К. Пруткина, А. Чехова, А. Белого, Ф. Сологуба, В. Хлебникова, М. Цветаевой, А. Грина, Л. Добычина, В. Набокова, И. Бродского и ряда других писателей ставятся и решаются проблемы методологии филологического исследования, анализа и интерпретации конкретных

художественных явлений и наиболее общих закономерностей литературного процесса XIX–XX вв. Сборник предназначен для студентов-филологов, преподавателей теории и истории литературы, аспирантов, а также всех тех, кто интересуется проблемами современной литературы и литературоведения.

**К выходу в свет в 2000 году на кафедре теории литературы Тверского государственного университета готовятся следующие издания:**

Литературный текст: проблемы и методы исследования: Сб. науч. тр. – Вып. 7.

*Фадеева Н.И.* Драма и обряд: Пособие по спецкурсу.

*Семенова Н.В.* Цитата в художественной прозе (на материале творчества В.В. Набокова): Учеб. пособие.

*Козицкая Е.А.* «Свое» и «чужое» слово в газетном заголовке и рекламном тексте: Учеб. пособие.

*Веселова Н.А.* Заглавие литературно-художественного текста: онтология и поэтика: Учеб. пособие.

*Степанов А.Г.* Анализ одного стихотворения. И. Бродский «Муха»: Учеб. практикум по поэтике Бродского.

Зарубежная литература XIX века. Ч. I. (Эпоха романтизма): Хрестоматия / Сост. Н.А. Корзина.

**К выходу в свет в 2001 году готовятся следующие издания:**

Литературный текст: проблемы и методы исследования. Сб. науч. тр. – Вып. 8.

О поэтике И. Бродского: Сб. науч. тр.

Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Вып. 5.

*Фоменко И.В.* Поэтика лирического цикла: Учебное пособие.

*Фадеева Н.И.* Трагикомедия: теория жанра: Учебное пособие.

*Фадеева Н.И.* Жанровая специфика русской драматургии: Пособие по спецкурсу.

*Ивлева Т.Г.* Авторская точка зрения в драматургии А.П. Чехова: Пособие по спецкурсу.

*Доманский Ю.В.* Русская рок-поэзия: проблемы и пути исследования: Пособие по спецкурсу.

Хрестоматия по англо-американской литературе для студентов романо-германской филологии / Сост. Н.А. Веселова.

**Виктор Александрович Миловидов**

**От семиотики текста к семиотике  
дискурса**

*Пособие по спецкурсу*

Ответственный редактор *А. Иванова*  
Корректор *А. Акимова*  
Верстальщик *М. Глаголева*

Издательство «Директ-Медиа»  
117342, Москва, ул. Обручева, 34/63, стр. 1  
Тел/факс + 7 (495) 334–72–11  
E-mail: [manager@directmedia.ru](mailto:manager@directmedia.ru)  
[www.biblioclub.ru](http://www.biblioclub.ru)  
[www.directmedia.ru](http://www.directmedia.ru)

Отпечатано в ООО «ПАК ХАУС»  
142172, г. Москва, г. Щербинка,  
ул. Космонавтов, д. 16